

Б.А. УСПЕНСКИЙ • Семиотика искусства



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА

Б.А. УСПЕНСКИЙ

Семиотика искусства

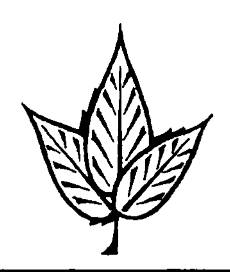
ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ

*

СЕМИОТИКА ИКОНЫ

*

СТАТЬИ ОБ ИСКУССТВЕ



ЯЗЫК
СЕМИОТИКА
КУЛЬТУРА



ЯЗЫК
СЕМИОТИКА
КУЛЬТУРА

Б.А. УСПЕНСКИЙ

Семиотика искусства



МОСКВА 1995
Школа
«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

ББК 81
У 58

Б.А.Успенский
У 58 Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», июль 1995. – 360 с., 69 илл.

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда согласно проекту 95-06-31826б

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su) the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: helle_d@danadata.dk) has an exclusive right on salling this book outside Russia.
Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства, имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-88766-003-1

Оглавление

Поэтика композиции

Семиотика иконы

Приложения: Статьи об искусстве

ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ТИПОЛОГИЯ КОМПОЗИЦИОННОЙ ФОРМЫ

Текст печатается по изданию:
Б.А.Успенский.
Поэтика композиции
(структура художественного текста
и типология композиционной формы)
М: Искусство, 1970. —
с исправлениями и дополнениями.

Введение

„Точка зрения“ как проблема композиции

Исследование композиционных возможностей и закономерностей в построении произведения искусства относится к числу наиболее интересных проблем эстетического анализа; в то же время проблемы композиции еще очень мало разработаны. Структурный подход к произведениям искусства позволяет выявить много нового в этой области. В последнее время часто приходится слышать о *структуре* произведения искусства. При этом данное слово, как правило, употребляется не терминологически; обычно это не более чем заявка на некоторую возможную аналогию со «структурой», как она понимается в объектах естественных наук, но в чем именно может состоять эта аналогия — остается неясным. Разумеется, может быть много подходов к вычленению структуры произведения искусства. В предлагаемой книге рассматривается один из возможных подходов, а именно подход, связанный с определением *точек зрения*, с которых ведется повествование в художественном произведении (или строится изображение в произведении изобразительного искусства), и исследующий взаимодействие этих точек зрения в различных аспектах.

Итак, основное место в данной работе занимает проблема точки зрения. Она представляется *центральной* проблемой композиции произведения искусства — объединяющей самые различные виды искусства. Без преувеличения можно сказать, что проблема точки зрения имеет отношение ко всем видам искусства, непосредственно связанным с семантикой (т.е. репрезентацией того или иного фрагмента действительности, выступающей в качестве обозначаемого), — например, таким, как художественная литература, изобразительное искусство, театр, кино, — хотя, разумеется, в различных видах искусства эта проблема может получать свое специфическое воплощение.

Иначе говоря, проблема точки зрения имеет непосредственное отношение к тем видам искусства, произведения которых, по опре-

делению, д в у п л а н о в ы, т.е. имеют выражение и содержание (изображение и изображаемое); можно говорить в этом случае о р е п р е з е н т а т и в н ы х видах искусства[1].

В то же время проблема точки зрения не так актуальна — и может быть даже вовсе нивелирована — в тех областях искусства, которые не связаны непосредственно с семантикой изображаемого; ср. такие виды искусства, как абстрактная живопись, орнамент, неизобразительная музыка, архитектура, которые связаны преимущественно не с семантикой, а с с и н т а к т и к о й (а архитектура еще и с прагматикой).

В ж и в о п и с и и в других видах изобразительного искусства проблема точки зрения выступает прежде всего как проблема п е р с п е к т и в ы[2]. Как известно, классическая «прямая», или «линейная перспектива», которая считается нормативной для европейской живописи после Возрождения, предполагает единую и неподвижную точку зрения, т.е. строго фиксированную зрительную позицию. Между тем — как это уже неоднократно отмечалось исследователями — прямая перспектива почти никогда не бывает представлена в абсолютном виде: отклонения от правил прямой перспективы обнаруживаются в самое разное время у самых крупных мастеров послевозрожденческой живописи, включая сюда и самих создателей теории перспективы[3] (более того, эти отклонения в определенных случаях могут даже рекомендоваться живописцам в специальных руководствах по перспективе — в целях достижения большей естественности изображения[4]). В этих случаях становится возможным говорить о м н о ж е с т в е н н о с т и зрительных позиций, используемых живописцем, т.е. о множествен-

---

[1] Заметим, что проблема точки зрения может быть поставлена в связь с известным явлением «остранения», — одним из основных приемов х у д о ж е с т в е н н о г о изображения (подробно см. ниже, с. 168—169).

О приеме остранения и его значении см.: Шкловский, 1919. Шкловский приводит примеры только для художественной литературы, но сами утверждения его имеют более общий характер и в принципе, видимо, должны быть отнесены ко всем репрезентативным видам искусства.

[2] Менее всего это относится к скульптуре. Не останавливаясь специально на этом вопросе, заметим, что и в отношении пластических искусств проблема точки зрения не теряет своей актуальности.

[3] И, напротив, строгое следование канонам прямой перспективы характерно для ученических работ и часто для произведений небольшой художественной ценности.

[4] См., например: Рынин, 1918, с. 58, 70, 75—79.

ности точек зрения. Особенно наглядно эта множественность точек зрения проявляется в средневековом искусстве, и прежде всего в сложном комплексе явлений, связанных с так называемой «обратной перспективой»[5].

С проблемой точки зрения (зрительной позиции) в изобразительном искусстве непосредственно связаны проблемы ракурса, освещения, а также и такая проблема, как совмещение точки зрения внутреннего зрителя (помещенного внутрь изображаемого мира) и зрителя вне изображения (внешнего наблюдателя), проблема различной трактовки семантически важных и семантически не важных фигур и т.п. (к этим последним проблемам нам еще предстоит вернуться в данной работе).

В кино проблема точки зрения со всей отчетливостью выступает прежде всего как проблема монтажа[6]. Множественность точек зрения, которые могут использоваться при построении кинокартины, совершенно очевидна. Такие элементы формальной композиции кинокадра, как выбор кинематографического плана и ракурса съемки, различные виды движения камеры и т.п., также очевидным образом связаны с данной проблемой.

Проблема точки зрения выступает также и в театре, хотя здесь она, может быть, и менее актуальна, чем в других репрезентативных видах искусства. Специфика театра в этом отношении наглядно проявляется, если сопоставить впечатление от пьесы (скажем, какой-либо пьесы Шекспира), взятой как литературное произведение (т.е. вне ее драматического воплощения), и, с другой стороны, впечатление от тои же самой пьесы в театральной постановке — иными словами, если сопоставить впечатления читателя и зрителя. «Когда Шекспир в „Гамлете“ показывает читателю театральное представление, — писал по этому поводу П.А.Флоренский, — то он пространство этого театра дает нам с точки зрения зрителей того театра — Король, Королева, Гамлет и пр. И нам, слушателям [или читателям. — *Б.У.*], не составляет непосильного труда представить себе пространство основного действия „Гамлета“ и в нем — выделенное и самозамкнутое, не подчиненное первому, пространство разыгранной там пиесы. Но в театральной постановке, хотя бы с этой только стороны, — „Гамлет“ представляет трудности непреодолимые: зритель театрального зала неизбежно видит

[5] См.: Флоренский, 1967; Жегин, 1970; Успенский, 1970.
[6] См. о монтаже известные работы Эйзенштейна: Эйзенштейн, I—VI.

сцену на сцене *со своей* точки зрения, а не с таковой же — действующих лиц трагедии, — видит ее *своими* глазами, а не глазами Короля, например»[7].

Тем самым возможности перевоплощения, отождествления себя с героем, восприятия, хотя бы временного, с его точки зрения — в театре гораздо более ограниченны, нежели в художественной литературе[8]. Тем не менее можно думать, что проблема точки зрения в принципе может быть актуальна — пусть не в той степени, как в других видах искусства, — и здесь.

Достаточно сравнить, например, современный театр, где актер свободно может повернуться спиной к зрителю, с классическим театром XVIII и XIX веков, когда актер обязан был быть обращенным к зрителю лицом — причем данное правило действовало настолько неукоснительно, что, скажем, два собеседника, разговаривающие на сцене tête à tête, могли вовсе не видеть друг друга, но обязаны были смотреть на зрителя (в качестве рудимента старой системы эта условность может встречаться еще и сегодня).

Эти ограничения в построении сценического пространства были настолько непременны и важны, что они могли ложиться в основу всего построения мизансцены в театре XVIII—XIX веков, обусловливая целый ряд необходимых следствий. Так, активная игра требует движения правой руки, и поэтому актер более активной роли в театре XVIII века выпускался обычно с правой от зрителя стороны сцены, а актера относительно более пассивной роли ставили слева (например: принцесса стоит слева, а рабыня, ее соперница, представляющая активный персонаж, вбегает на сцену с правой от зрителя стороны). Далее: в соответствии с такой расстановкой актер пассивной роли находился в более выгодной позиции, поскольку его относительно неподвижное положение не вызывало необходимости поворачиваться в профиль или спиной к зрителю, — и поэтому эту позицию занимали актеры, роль которых характеризовалась большей функциональной значимостью. В результате расположение действующих лиц в опере XVIII века подчинялось достаточно определенным правилам, когда солисты выстраиваются параллельно рампе, располагаясь по нисходящей иерархии слева направо (по отношению

---

[7] См.: Флоренский, 1993, с. 64—65. Ср. в этой связи замечания М.М.Бахтина о необходимой «монологической оправе» в драме (Бахтин, 1963, с. 22, 47).

[8] На этом основании П.А.Флоренский приходит даже к тому крайнему выводу, что театр вообще есть искусство в принципе низшее в сравнении с другими видами искусства (см. там же).

к зрителю), т.е. герой или первый любовник помещается, например, первым слева, а за ним идет следующий по важности персонаж и т.д.[9]

Заметим, вместе с тем, что подобная фронтальность по отношению к зрителю, характерная — в той или иной степени — для театра начиная с XVII—XVIII веков, нетипична для старинного театра в связи с иным расположением зрителей относительно сцены.

Ясно, что в современном театре в большей степени учитывается точка зрения участников действия, тогда как в классическом театре XVIII—XIX веков учитывается прежде всего точка зрения зрителя (ср. сказанное выше о возможности «внутренней» и «внешней» точки зрения в картине); разумеется, возможно и совмещение этих двух точек зрения.

Наконец, проблема точек зрения со всей актуальностью выступает в произведениях художественной литературы, которая и составит основной объект нашего исследования. Так же, как и в кино, в художественной литературе находит широкое применение прием монтажа; так же, как и в живописи, здесь может проявляться множественность точек зрения и находит выражение как «внутренняя» (по отношению к произведению), так и «внешняя» точка зрения; наконец, ряд аналогий сближает — в плане композиции — художественную литературу и театр; но, разумеется, здесь есть и своя специфика в решении данной проблемы. Подробнее обо всем этом будет сказано ниже.

Правомерно сделать вывод, что в принципе может мыслиться общая теория композиции, применимая к различным видам искусства и исследующая закономерности структурной организации художественного текста. При этом слова «художественный» и «текст» здесь понимаются в самом широком смысле: их понимание, в частности, не ограничено областью словесного искусства. Таким образом, слово «художественный» понимается в значении, соответствующем значению английского слова «artistic», а слово «текст» — как любая семантически организованная последовательность знаков. Вообще выражение «художественный

[9] См.: Гвоздев, 1924, с. 119; Лерт, 1921.

Ср. у Гёте в «Правилах для актеров»: «С правой стороны всегда стоят наиболее почитаемые особы» (§ 42, см.: Гёте, X, с. 293). Говоря о правой и левой сторонах сцены, Гёте имеет в виду внутреннюю по отношению к сцене, а не внешнюю (зрительскую) позиции — таким образом, правой считается та сторона, которая для зрителя является левой (ср. в этой связи с. 297—303, 308 и сл. наст. изд.).

текст», как и «художественное произведение», может пониматься как в широком, так и в узком смысле слова (ограниченном областью литературы). Мы будем стараться оговаривать то или другое употребление этих терминов там, где это неясно из контекста.

Далее, если монтаж — опять-таки в общем смысле этого слова (не ограниченном областью кино, но в принципе относимом к различным видам искусства) — может мыслиться применительно к порождению (синтезу) художественного текста, то под структурой художественного текста имеется в виду результат обратного процесса — его анализа[10].

Предполагается, что структуру художественного текста можно описать, если вычленить различные точки зрения, т.е. авторские позиции, с которых ведется повествование (описание), и исследовать отношение между ними (определить их совместимость или несовместимость, возможные переходы от одной точки зрения к другой, что в свою очередь связано с рассмотрением функции использования той или иной точки зрения в тексте).

Исследованию проблемы точки зрения в художественной литературе посвящен ряд работ, среди которых для нас особое значение имеют труды М.М.Бахтина, В.Н.Волошинова (чьи идеи сложились под непосредственным влиянием Бахтина), В.В.Виноградова, Г.А.Гуковского; в американской науке эта проблема связана главным образом с течением «новой критики», продолжающей и развивающей идеи Генри Джеймса. В работах этих и других ученых показана прежде всего сама актуальность проблемы точки зрения для художественной литературы, а также намечены некоторые пути ее исследования. Вместе с тем, предметом этих исследований было, как правило, рассмотрение творчества того или иного писателя, т.е. целого комплекса проблем, связанных с его творчеством. Анализ самой проблемы точки зрения не был, таким образом, их специальной задачей, но, скорее, инструментом, с которым они подходили к изучаемому писателю. Именно поэтому понятие точки зрения обычно рассматривается нерасчлененно — подчас даже одновременно в нескольких разных смыслах — постольку, поскольку подобное рассмотрение может быть оправдано самим ис-

---

[10] Лингвист обнаружит здесь прямую аналогию с моделями порождения (синтеза) и моделями анализа в лингвистике.

следуемым материалом (иначе говоря, поскольку соответствующее расчленение не было релевантно для предмета исследования).

В дальнейшем нам предстоит часто ссылаться на названных ученых. В своей работе мы попытались обобщить результаты их исследований, представив их как единое целое, и по возможности дополнить; мы стремились, далее, показать значение проблемы точек зрения для специальных задач композиции художественного произведения (стараясь при этом отмечать, где это возможно, связь художественной литературы с другими видами искусства).

Таким образом, центральную задачу настоящей работы мы видим в том, чтобы рассмотреть типологию композиционных возможностей в связи с проблемой точки зрения. Нас интересует, стало быть, какие типы точек зрения вообще возможны в произведении, каковы их возможные отношения между собой, их функции в произведении и т.п. При этом имеется в виду рассмотрение данных проблем в общем плане, т.е. независимо от какого-либо конкретного писателя. Творчество того или иного писателя может представить для нас интерес только как иллюстративный материал, но не составляет специального предмета нашего исследования.

Естественно, результаты подобного анализа в первую очередь зависят от того, как понимается и определяется точка зрения. Действительно, возможны различные подходы к пониманию точки зрения: последняя может рассматриваться, в частности, в идейно-ценностном плане, в плане пространственно-временно́й позиции лица, производящего описание событий (т.е. фиксации его позиции в пространственных и временны́х координатах), в чисто лингвистическом смысле (ср., например, такое явление, как «несобственно-прямая речь») и т.д. Мы остановимся на всех этих подходах непосредственно ниже: именно, мы попытаемся выделить основные области, в которых вообще может проявляться та или иная точка зрения, т.е. планы рассмотрения, в которых она может быть фиксирована. Эти планы будут условно обозначены нами как «план идеологии», «план фразеологии», «план пространственно-временно́й характеристики» и «план психологии» (рассмотрению каждого из них будет посвящена специальная глава, см. главы первую — четвертую)[11].

---

[11] Намек на возможность различения точки зрения «психологической», «идеологической», «географической» встречается у Г.А.Гуковского, см.: Гуковский, 1959, с. 200.

При этом следует иметь в виду, что данное расчленение на планы характеризуется, по необходимости, известной произвольностью: упомянутые планы рассмотрения, соответствующие возможным вообще подходам к выявлению точек зрения, представляются нам основными при исследовании нашей проблемы, но они никак не исключают возможности обнаружения какого-либо нового плана, который не покрывается данными: точно так же в принципе возможна и несколько иная детализация самих этих планов, нежели та, которая будет предложена ниже. Иначе говоря, данный перечень планов не является ни исчерпывающим, ни претендующим на абсолютный характер. Думается, что та или иная степень произвольности здесь неизбежна.

Можно считать, что различные подходы к вычленению точек зрения в художественном произведении (т.е. различные планы рассмотрения точек зрения) соответствуют различным у р о в н я м анализа структуры этого произведения. Иначе говоря, в соответствии с различными подходами к выявлению и фиксации точек зрения в художественном произведении возможны и разные методы описания его структуры; таким образом, на разных уровнях описания могут быть вычленены структуры одного и того же произведения, которые, вообще говоря, необязательно должны совпасть друг с другом (ниже мы проиллюстрируем некоторые случаи подобного несовпадения, см. главу пятую).

Итак, в дальнейшем мы сосредоточим свой анализ на произведениях художественной литературы (включая сюда и такие пограничные явления, как газетный очерк, анекдот и т.д.), но будем при этом постоянно проводить параллели:

а) с одной стороны, с другими видами искусства; эти параллели будут проводиться по ходу изложения, в то же время некоторые обобщения (попытка установления общих композиционных закономерностей) будут произведены в заключительной главе (см. главу седьмую);

б) с другой стороны, с практикой повседневной речи: мы будем всячески подчеркивать аналогии между произведениями художественной литературы и повседневной практикой бытового рассказа, диалогической речи и т.п.

Надо сказать, что если аналогии первого рода говорят об у н и в е р с а л ь н о с т и соответствующих закономерностей, то аналогии второго рода свидетельствуют об их е с т е с т в е н -

н о с т и (что может пролить свет, в свою очередь, на проблемы эволюции тех или иных композиционных принципов).

При этом каждый раз, говоря о том или ином противопоставлении точек зрения, мы будем стремиться, насколько это возможно, приводить пример концентрации противопоставленных точек зрения в одной фразе, демонстрируя таким образом возможность специальной композиционной организации фразы как минимального объекта рассмотрения.

В соответствии с изложенными выше задачами мы будем иллюстрировать наши тезисы ссылками на самых разных писателей; более всего мы будем ссылаться на произведения Толстого и Достоевского. В то же время мы намеренно стараемся приводить примеры на различные композиционные приемы из одного и того же произведения, — с тем чтобы продемонстрировать возможность сосуществования самых разных принципов композиции. Таким произведением служит у нас «Война и мир» Толстого.

Условные обозначения, принятые при цитировании

Без специального указания мы ссылаемся на следующие издания:

«Гоголь» — Н.В.Гоголь. Полное собрание сочинений [в 14 т.] М.: Изд-во АН СССР, 1937—1952.

«Достоевский» — Ф.М.Достоевский. Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1972—1990.

«Лесков» — Н.С.Лесков. Собрание сочинений в 11 т. М.: Гослитиздат, 1956—1958.

«Пушкин» — [А.С.]Пушкин.
Полное собрание сочинений
[в 16 т.]
[М. —Л.]: Изд-во АН СССР,
1937—1949.

«Толстой» — Л.Н.Толстой.
Полное собрание сочинений
в 90 т.
М.—Л.: Гослитиздат,
1928—1958.

При этом ссылки на текст «Войны и мира» даются по изданию 1937—1940 годов (дополнительный тираж), которое не стереотипно изданию в первом тираже (1930—1933 годы).

При цитировании этих изданий мы упоминаем фамилию автора (или название сочинения, если автор недавно упоминался) с указанием прямо в тексте на том и страницу.

При цитировании разрядкой всюду обозначаются выделения в тексте, принадлежащие автору настоящей книги, тогда как курсив используется для выделений в тексте, принадлежащих цитируемому автору. Многоточия в цитатах во всех случаях, когда нет специальной оговорки, принадлежат автору данной работы.

1 „Точки зрения“ в плане идеологии

Мы рассмотрим прежде всего самый общий уровень, на котором может проявляться различие авторских позиций (точек зрения) — уровень, который условно можно обозначить как и д е о л о г и ч е с к и й или о ц е н о ч н ы й, понимая под «оценкой» общую систему идейного мировосприятия. Отметим, что идеологический уровень наименее доступен формализованному исследованию: при анализе его по необходимости приходится в той или иной степени использовать интуицию.

Нас интересует в данном случае то, с какой точки зрения (в смысле композиционном) автор в произведении оценивает и идеологически воспринимает изображаемый им мир. В принципе это может быть точка зрения самого автора, явно или неявно представленная в произведении, точка зрения рассказчика, не совпадающего с автором, точка зрения какого-либо из действующих лиц и т.п. Речь идет, таким образом, о том, что можно было бы назвать глубинной композиционной структурой произведения (которая может быть противопоставлена внешним композиционным приемам).

В тривиальном (с точки зрения композиционных возможностей) — и тем самым наименее интересном для нас случае — идеологическая оценка в произведении дается с о д н о й какой-то (доминирующей) точки зрения[1]. Эта единственная точка зрения подчиняет себе все другие в произведении — в том смысле, что если в этом произведении присутствует какая-то другая точка зрения, не совпадающая с данной, например, оценка тех или иных явлений с точки зрения какого-то персонажа, то самый факт такой оценки в свою очередь подвергается оценке с этой основной точки зрения. Иначе говоря, оценивающий с у б ъ е к т (персонаж) становится в этом случае о б ъ е к т о м оценки с более общей точки зрения.

В других случаях в плане идеологии может прослеживаться определенная смена авторских позиций; соответственно можно говорить тогда о р а з л и ч н ы х идеологических (или ценностных) точках зрения. Так, например, герой *A* в произведении мо-

[1] Случай монологического построения по Бахтину (Бахтин, 1963).

жет оцениваться с позиций героя *B* или наоборот, причем различные оценки могут органически склеиваться воедино в авторском тексте (вступая друг с другом в те или иные отношения). Именно эти случаи, как более сложные в аспекте композиции, и будут представлять для нас преимущественный интерес.

Обратимся для примера к рассмотрению лермонтовского «Героя нашего времени». Нетрудно увидеть, что события и люди, составляющие предмет повествования, даны здесь в освещении различных мировосприятий. Иными словами, здесь присутствует несколько идеологических точек зрения, которые образуют достаточно сложную сеть отношений.

В самом деле: личность Печорина дана нам глазами автора, самого Печорина, Максима Максимовича; далее, Грушницкий дается в свою очередь глазами Печорина и т.д. При этом Максим Максимович является носителем народной (наивной) точки зрения; его система оценок, например, будучи противопоставлена системе оценок Печорина, не противопоставлена, по существу, точке зрения горцев[2]. Система оценок Печорина имеет много общего с системой оценок доктора Вернера, в абсолютном большинстве ситуаций просто-напросто с ней совпадая; с точки зрения Максима Максимовича, Печорин и Грушницкий, возможно, могут быть отчасти похожи, для Печорина же Грушницкий — его антипод; княжна Мери вначале принимает Грушницкого за то, чем в действительности является Печорин; и т.д. и т.п. Различные точки зрения (системы оценок), представленные в произведении, вступают, следовательно, в определенные отношения друг с другом, образуя таким образом достаточно сложную систему противопоставлений (различий и тождеств): некоторые точки зрения совпадают друг с другом, причем их отождествление может производиться в свою очередь с какой-то иной точки зрения; другие могут совпадать в определенной ситуации, различаясь в другой ситуации; наконец, те или иные точки зрения могут противопоставляться как противоположные (опять-таки с некоторой третьей точки зрения) и т.д. и т.п. Подобная система отношений при известном подходе и может трактоваться как композиционная структура данного произведения (описываемая на соответствующем уровне).

При этом «Герой нашего времени» представляет собой относительно п р о с т о й случай, когда произведение разбито на специ-

---

[2] См.: Лотман, 1965, с. 31—32.

альные части, каждая из которых дана с какой-то особой точки зрения; иначе говоря, в различных частях произведения повествование ведется от лица разных героев, причем то, что составляет предмет каждого отдельного повествования, отчасти пересекается и объединяется общей темой (ср. еще более очевидный пример произведения подобной структуры — «Лунный камень» У.Коллинза). Но нетрудно представить себе и более сложный случай, когда аналогичное же сплетение различных точек зрения имеет место в произведении, не распадающемся на отдельные куски, но представляющем собой единое повествование.

Если различные точки зрения при этом не подчинены одна другой, но даются как в принципе равноправные, то перед нами произведение полифоническое. Понятие полифонии, как известно, введено в литературоведение М.М.Бахтиным[3]; как показал Бахтин, наиболее отчетливо полифонический тип художественного мышления воплощается в произведениях Достоевского.

В интересующем нас аспекте — аспекте точек зрения — явление полифонии может быть, как кажется, сведено к следующим основным моментам.

А. Наличие в произведении нескольких независимых точек зрения. Это условие не требует специальных комментариев: сам термин (полифония, т.е. буквально «многоголосие») говорит сам за себя.

Б. При этом данные точки зрения должны принадлежать непосредственно участникам повествуемого события (действия). Иначе говоря, здесь нет абстрактной идеологической позиции — вне личности какого-то героя[4].

В. При этом данные точки зрения проявляются прежде всего в плане идеологии, т.е. как точки зрения идеологически ценностные. Иными словами, различие точек зрения проявляется в первую очередь в том, как тот или иной герой (носитель точки зрения) оценивает окружающую его действительность.

«Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, — пишет в этой связи Бахтин, — а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого». И далее: «Следовательно, теми элементами, из которых слагается образ героя, служат не черты действительности — самого героя и его бытового

---

[3] См.: Бахтин, 1963.
[4] Подробнее см.: Бахтин, 1963, с. 105, 128, 130—131.

окружения, — но *значение* этих черт для *него самого*, для его самосознания»[5].

Таким образом, полифония представляет собой случай проявления точек зрения в плане идеологии.

Отметим, что столкновение разных идеологических точек зрения нередко используется в таком специфическом жанре художественного творчества, как анекдот; анализ анекдота в этом плане, вообще говоря, может быть весьма плодотворен, поскольку анекдот может рассматриваться как относительно простой объект исследования с элементами сложной композиционной структуры (и, следовательно, в известном смысле как модель художественного произведения, удобная для анализа).

Автор, рассказчик и герой (персонаж) как возможные носители идеологической точки зрения. Функция героя — носителя идеологической точки зрения в произведении.

При анализе проблемы точек зрения в рассматриваемом аспекте существенно то, производится ли идеологическая оценка с некоторых абстрактных позиций (принципиально внешних по отношению к данному произведению[6]) или же с позиций какого-то персонажа, непосредственно представленного в анализируемом произведении. Заметим при этом, что и в первом и во втором случае возможны как одна, так и несколько позиций в произведении; вместе с тем, может иметь место и чередование точки зрения определенного персонажа и абстрактной авторской точки зрения.

Здесь следует сделать одну важную оговорку. Говоря об авторской точке зрения как здесь, так и в дальнейшем изложении, мы имеем в виду не систему авторского мировосприятия вообще (вне

---

[5] См.: Бахтин, 1963, с. 63, ср. еще с. 110—113, 55, 30.

Заметим в то же время, что момент самосознания, устремленность внутрь себя, столь характерная для героев Достоевского (ср.: Бахтин, 1963, с. 64—67, 103), кажется нам не столько признаком полифонии вообще, сколько специфическим признаком именно творчества Достоевского.

[6] Такая оценка, как уже говорилось, в принципе невозможна в полифоническом произведении.

зависимости от данного произведения), но ту точку зрения, которую он принимает при организации повествования в некотором конкретном произведении. При этом автор может говорить заведомо не от своего лица (ср. проблему «сказа»)[7], он может менять свои точки зрения, его точка зрения может быть двойной, т.е. он может смотреть (или: смотреть и оценивать) сразу с нескольких разных позиций и т.д. Все эти возможности будут подробнее рассмотрены ниже.

В том случае, когда оценка в произведении дается с точки зрения какого-то конкретного лица, представленного в самом этом произведении (т.е. персонажа), это лицо может выступать в произведении как главный герой (центральная фигура) или же как второстепенная, даже эпизодическая фигура.

Первый случай достаточно очевиден: вообще должно сказать, что главный герой может выступать в произведении либо как предмет оценки (например, Онегин в «Евгении Онегине» Пушкина, Базаров в «Отцах и детях» Тургенева), либо как ее носитель (таковы в большой степени Алеша в «Братьях Карамазовых» Достоевского, Чацкий в «Горе от ума» Грибоедова).

Но очень распространен и второй способ построения произведения, когда в качестве носителя авторской точки зрения выступает какая-то второстепенная — чуть ли не эпизодическая — фигура, лишь косвенно относящаяся к действию. Такой прием, например, нередко применяется в киноискусстве: лицо, с точки зрения которого производится остранение, т.е., собственно говоря, тот зритель, для которого разыгрывается действие, — дается в самой картине, причем в виде достаточно случайной фигуры, на периферии картины. В этой связи можно вспомнить также — переходя уже в область изобразительного искусства — и о старых живописцах, помещавших иногда свой портрет у рамы, т.е. на периферии изображения[8].

[7] Ср. в этой связи слова Достоевского в письме к брату относительно критики «Бедных людей»: «Во всем они [критики. — *Б.У.*] привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может» (Достоевский, т. XXVIII, кн. 1, с. 117). Речь идет здесь именно об идеологической позиции, т.е. об отношении к окружающему (изображаемому) миру.

О «сказе» см. специально ниже (с. 32).

[8] Ср., например, «Праздник четок» Дюрера (илл. 1), где художник изобразил самого себя в толпе людей у правого края картины, или «Поклонение волхвов» Боттичелли (илл. 2), где имеет место в точности то же самое. Таким

Во всех этих случаях лицо, с точки зрения которого производится остранение действия, т.е., по существу, зритель картины, дается в ней самой — в виде случайной фигуры на периферии действия.

В отношении же художественной литературы здесь достаточно сослаться на произведения классицизма. В самом деле, резонеры (как и хор в античной драме) обыкновенно мало участвуют в действии, они совмещают в себе участника действия и зрителя, воспринимающего и оценивающего данное действие[9].

Мы говорили о том общем случае, когда носителем идеологической точки зрения выступает какой-то персонаж данного произведения (будь то главный герой или эпизодическая фигура). Но следует заметить, что речь идет, собственно говоря, не о том, что все действие реально дается через восприятие или оценку данного лица. Лицо это может фактически и не принимать участия в действии (так, в частности, оно и происходит в том случае, когда данный персонаж выступает в качестве эпизодической фигуры) и, следовательно, лишено необходимости р е а л ь н о оценивать описываемые события: то, что видим мы (читатели), отличается от того, что видит — в изображаемом мире — данный персонаж[10]. Когда говорится при этом, что произведение построено с точки зрения определенного персонажа, то имеется в виду, что если данный персонаж участвовал бы в действии, то он бы осветил (оценил) его именно так, как это делает автор произведения.

образом, художник здесь в роли зрителя, наблюдающего изображенный им мир; но зритель этот — сам внутри картины.

[9] При этом здесь обязательна о д н а идеологическая точка зрения. Помимо единства места, времени и действия, характерных, как известно, для классицистической драмы, для классицизма, несомненно, характерно и единство идеологической позиции. Ср. очень четкое определение этой стороны классицистического искусства у Ю.М.Лотмана: «Для русской поэзии допушкинского периода характерно было схождение всех выраженных в тексте субъектнообъектных отношений в одном фиксированном фокусе. В искусстве XVIII века, традиционно определяемом как классицизм, этот единый фокус выводился за пределы личности автора и совмещался с понятием истины, от лица которой и говорил художественный текст. Художественной точкой зрения становилось отношение истины к изображаемому миру. Фиксированность и однозначность этих отношений, их радиальное схождение к единому центру соответствовали представлению о вечности, единстве и неподвижности истины. Будучи единой и неизменяемой, истина была одновременно иерархичной, в разной мере открывающейся разному сознанию» (Лотман, 1966, с. 7—8).

[10] Ниже мы сможем интерпретировать такое построение как случай несовпадения идеологической и пространственно-временной точки зрения.

Можно вообще различать актуального и потенциального носителя идеологической точки зрения. Подобно тому как точка зрения автора или рассказчика может быть дана в одних случаях непосредственно в произведении (когда автор или рассказчик ведет повествование от своего лица), а в других случаях она может вычленяться в результате специального анализа[11], — так и герой, являющийся носителем идеологической точки зрения, в одних случаях реально воспринимает и оценивает описываемое действие, тогда как в других случаях его участие потенциально: действие описывается как бы с точки зрения данного героя, т.е. оценивается так, как оценивал бы его данный герой.

В этом плане интересен такой писатель, как Г.К.Честертон. Если говорить о точке зрения на абстрактном мировоззренческом уровне, то почти всегда у Честертона тот, с чьей точки зрения оценивается мир, — предстает как персонаж данной книги. Иными словами, едва ли не в каждой книге Честертона имеется лицо, которое могло бы написать данную книгу (мировоззрение которого отражается в книге). Можно сказать, что мир у Честертона изображается потенциально представленным изнутри.

Мы затронули здесь проблему различения внутренней и внешней точки зрения; это различение, отмеченное только что на идеологическом уровне, мы будем в дальнейшем прослеживать и на других уровнях — с тем, чтобы иметь возможность сделать затем (в главе седьмой) некоторые обобщения.

Способы выражения идеологической точки зрения

Исследование проблемы точек зрения в плане идеологии, как уже говорилось, в наименьшей степени поддается формализации.

Существуют специальные средства выражения идеологической позиции. Таким средством являются, например, так называемые «постоянные эпитеты» в фольклоре; действительно, появляясь вне зависимости от конкретной ситуации, они свидетельствуют прежде всего о каком-то определенном отношении автора к описываемому объекту.

---

[11] См. об этом подробнее ниже (с. 142 и сл.).

Например:

Говорил с о б а к а Калин царь да то таковы слова:
— Ай же старыя казак да Илья Муромец!
. . . .
— Не служи-тко ты князю Владымиру.
— Да служи-тко ты с о б а к е царю Калину[12].

Любопытно привести пример использования постоянных эпитетов в более поздних текстах. Вот как пишет, например, в XIX веке автор исторического исследования о выговских старообрядцах в «Трудах Киевской Духовной академии» — естественно, с позиции официальной православной церкви:

> ...по смерти предводителя Андрея все выговцы... приступили к Симиону Дионисьевичу и стали умолять его — да будет вместо брата своего Даниилу помощником в деле м н и м о - ц е р к о в н о г о предстоятельства[13].

Таким образом, автор передает речь выговцев, но вкладывает в их уста эпитет («мнимо»), который, конечно, соответствует не их, а его собственной точке зрения, выражая его собственную идеологическую позицию. Это не что иное, как тот же постоянный эпитет, какой имеем в фольклорных произведениях.

Ср. в этой связи также написание слова «Бог» в старой орфографии с прописной буквы во всех случаях — независимо от того, в каком тексте встречается это слово (например, в речи атеиста, сектанта или язычника). Аналогично в древнерусских текстах это слово могло писаться под титлом («бгъ»), как писались вообще nomina sacra, т.е. слова со священным значением, даже и в том случае, когда имелся в виду бог языческий, а не христианский Бог.

Будучи возможен в прямой речи самого характеризуемого лица, постоянный эпитет не относится к речевой характеристике говорящего, но является признаком непосредственно идеологической позиции автора.

Однако с п е ц и а л ь н ы е средства выражения идеологической точки зрения, естественно, крайне ограничены.

Нередко идеологическая точка зрения выражается в виде той или иной речевой (стилистической) характеристики, т.е. фразеологи-

---

[12] См.: Гильфердинг, II, с. 33 (№ 75).
[13] См.: Барсов, 1866, с. 230.

ческими средствами, однако в принципе она отнюдь не сводима к характеристике такого рода.

Полемизируя с теорией М.М.Бахтина, утверждающего «полифонический» характер произведений Достоевского, некоторые исследователи возражали, что мир Достоевского, напротив, «поразительно единообразен»[14]. Думается, что сама возможность такого расхождения мнений обусловлена тем, что исследователи рассматривают проблему точек зрения (т.е. композиционную структуру произведения) в разных аспектах. Наличие различных идеологических точек зрения в произведениях Достоевского, вообще говоря, несомненно (это убедительно показал Бахтин) — однако это различие точек зрения почти никак не проявляется в аспекте фразеологической характеристики. Герои Достоевского (как это неоднократно отмечалось исследователями) говорят очень однообразно, причем обыкновенно тем же языком, в том же общем плане, что и сам автор или рассказчик.

В том случае, когда различные идеологические точки зрения выражаются фразеологическими средствами, встает вопрос о соотношении плана идеологии и плана фразеологии[15].

Соотношение плана идеологии и плана фразеологии

Различные «фразеологические» признаки, т.е. непосредственно лингвистические средства выражения точки зрения, могут употребляться в двух функциях. Во-первых, они могут употребляться для *характеристики* того лица, к которому относятся данные признаки; так, мировоззрение того или иного лица (будь то персонаж или сам автор) может определяться путем стилистического анализа его речи. Во-вторых, они могут быть употреблены для конкретного *адресования* в тексте к той или иной точке зрения, используемой автором, т.е. для указания некоторой конкретной позиции, которая используется им при повествовании; ср., например, случаи несобственно-прямой речи в авторском тексте, со всей определенностью указывающие на использова-

[14] См.: Волошин, 1933, с. 171.

[15] О выражении идеологической точки зрения при помощи временно́й характеристики и о соотношении соответствующих планов см. ниже (с. 94—95).

ние автором точки зрения того или иного персонажа (см. подробнее ниже).

В первом случае речь идет о плане идеологии, т.е. о выражении определенной идеологической позиции (точки зрения) через фразеологическую характеристику. Во втором случае речь идет о плане фразеологии, т.е. о собственно фразеологических точках зрения (этот последний план будет детально рассмотрен нами в следующей главе).

Укажем, что первый случай может иметь место во всех тех видах искусства, которые так или иначе связаны со словом; в самом деле, и в литературе, и в театре, и в кино употребительна речевая (стилистическая) характеристика позиции говорящего персонажа; вообще сам план идеологии является общим для всех этих видов искусства. Между тем второй случай является специфическим для литературного произведения; таким образом, план фразеологии ограничен исключительно областью литературы.

При помощи речевой (в частности, стилистической) характеристики может происходить ссылка на более или менее конкретную индивидуальную или социальную позицию[16]. Но, с другой стороны, таким образом может происходить ссылка на то или иное мировоззрение, т.е. какую-то достаточно абстрактную идеологическую позицию[17]. Так, стилистический анализ позволяет выделить в «Евгении Онегине» два общих плана (каждый из которых соответ-

---

[16] В этом аспекте интересно исследовать заголовки стационарных рубрик в газетах (имеются в виду стандартные анонсы типа «Нам пишут», «Нарочно не придумаешь!», «Ну и ну...», «Ну и дела!», «Их нравы» и т.п. в советских газетах), т.е. то, с точки зрения какого социального типа они даются (интеллигент, бравый воин, старый рабочий, пенсионер и т.п.); такое исследование может быть достаточно показательно для характеристики того или иного периода в жизни данного общества.

Ср. также различные тексты объявления о курении в ресторане «У нас не курят», «Не курить!», «Курить воспрещается» и соответствующие ссылки на различные точки зрения, которые при этом происходят (точка зрения безличной администрации, милиции, метрдотеля и т.д.).

[17] В плане соотношения мировоззрения и фразеологии показательна борьба после революции с рядом слов, которые ассоциировались с реакционной идеологией (см.: Селищев, 1928), или, с другой стороны, борьба Павла I со словами, звучащими для него как символы революции (см.: Виноградов, 1938, с. 193—194; Скабичевский, 1892; характерен исторический анекдот, сообщаемый П.А.Вяземским: статс-секретарь Нелединский был удален за то, что употребил в разговоре слово «представитель» — см.: Вяземский, 1929, с. 79). Ср. в этой связи разнообразные социально обусловленные табу.

ствует особой идеологической позиции): «прозаический» (бытовой) и «романтический», или точнее: «романтический» и «неромантический»[18]. Точно так же в «Житии протопопа Аввакума» выделяются два плана: «библейский» и «бытовой» («небиблейский»)[19]. В обоих случаях выделяемые планы параллельны в произведении (но если в «Евгении Онегине» этот параллелизм используется для снижения романтического плана, то в «Житии Аввакума» он используется, напротив, для возвышения бытового плана).

[18] См.: Лотман, 1966, с. 13 passim.
[19] См.: Виноградов, 1923, с. 211—214.

2 „Точки зрения“ в плане фразеологии

Различие точек зрения в художественном произведении может проявляться не только (или даже не столько) в плане идеологии, но и в плане фразеологии, когда автор описывает разных героев различным языком или вообще использует в том или ином виде элементы чужой или замещенной речи при описании; при этом автор может описывать одно действующее лицо с точки зрения другого действующего лица (того же произведения), использовать свою собственную точку зрения или же прибегать к точке зрения какого-то третьего наблюдателя (не являющегося ни автором, ни непосредственным участником действия) и т.д. и т.п. Необходимо заметить при этом, что в определенных случаях план речевой характеристики (т.е. план фразеологии) может быть единственным планом в произведении, позволяющим проследить смену авторской позиции.

Процесс порождения произведения такого рода можно представить следующим образом. Положим, имеется ряд свидетелей описываемых событий (в их числе может быть сам автор, герои произведения, т.е. непосредственные участники повествуемого события, тот или иной посторонний наблюдатель и т.п.) и каждый из них дает собственное описание тех или иных фактов — представленное, естественно, в виде монологической прямой речи (от первого лица). Можно ожидать, что эти монологи будут различаться по своей речевой характеристике. При этом сами факты, описываемые разными людьми, могут совпадать или пересекаться, определенным образом дополняя друг друга, эти люди могут находиться в тех или иных отношениях и, соответственно, описывать непосредственно друг друга и т.д. и т.п.

Автор, строящий свое повествование, может пользоваться то тем, то другим описанием. При этом описания, данные в форме прямой речи, склеиваются и переводятся в план авторской речи. Тогда в плане авторской речи происходит определенная смена позиции, т.е. переход от одной точки зрения к другой, выражающийся в различных способах использования чужого слова в авторском тексте[1].

---

[1] Конкретная форма этого использования зависит от степени авторского участия при обработке «чужого» слова (см. ниже).

Приведем простой пример подобной смены позиций. Положим, начинается рассказ. Описывается герой, находящийся в комнате (видимо, с точки зрения какого-то наблюдателя), и автору надо сказать, что в комнату входит жена героя, которую зовут Наташей. Автор может написать в этом случае:

а) «Вошла Наташа, его жена»;

б) «Вошла Наташа»;

в) «Наташа вошла».

В первом случае перед нами обычное описание от автора или постороннего наблюдателя. В то же время во втором случае имеет место в н у т р е н н и й м о н о л о г, т.е. переход на точку зрения (фразеологическую) самого героя (мы, читатели, не можем знать, кто такая Наташа, но нам предлагается точка зрения не внешняя, но внутренняя по отношению к воспринимающему герою). Наконец, в третьем случае синтаксическая организация предложения такова, что не может соответствовать ни восприятию героя, ни восприятию абстрактного постороннего наблюдателя; скорее всего, тут используется точка зрения самой Наташи.

Здесь имеется в виду так называемое «актуальное членение» предложения, т.е. соотношение «данного» и «нового» в организации фразы. Во фразе «Вошла Наташа» слово «вошла» представляет д а н н о е, выступая в роли логического субъекта предложения, а слово «Наташа» — н о в о е, являясь логическим предикатом. Построение фразы, таким образом, соответствует последовательности восприятия наблюдателя, находящегося в комнате (который сначала воспринимает, что к т о - т о вошел, а потом видит, что этот «кто-то» — Н а т а ш а).

Между тем во фразе «Наташа вошла» д а н н о е выражается, напротив, словом «Наташа», а н о в о е — словом «вошла». Фраза строится, таким образом, с точки зрения человека, которому прежде всего дано, что описывается поведение Наташи, а относительно бо́льшую информацию несет тот факт, что Наташа именно в о ш л а, а не сделала что-либо иное. Такое описание возникает прежде всего тогда, когда при повествовании используется точка зрения самой Наташи.

Переход от одной точки зрения к другой весьма нередок в авторском повествовании и зачастую происходит как бы исподволь, контрабандой — незаметно для читателя; ниже мы продемонстрируем это на конкретных примерах.

В минимальном случае в авторской речи может использоваться всего о д н а точка зрения. При этом данная точка зрения может фразеологически не принадлежать самому автору, т.е. автор может пользоваться ч у ж о й р е ч ь ю, ведя повествование не от своего лица, а от лица какого-то фразеологически определенного рассказчика (иначе говоря, «автор» и «рассказчик» не совпадают в этом случае). Если данная точка зрения не относится к непосредственному участнику повествуемого действия, то мы имеем дело с так называемым явлением с к а з а в наиболее чистой его форме[2]. Классическими примерами здесь служат гоголевская «Шинель» или новеллы Лескова[3]; этот случай хорошо иллюстрируют и рассказы Зощенко.

В других случаях точка зрения автора (рассказчика) совпадает с точкой зрения какого-то (одного) участника повествования (для композиции произведения в этом случае существенно, выступает ли в роли носителя авторской точки зрения главный или второстепенный герой[4]); это может быть как повествование от первого лица (Icherzählung), так и повествование от третьего лица. Но существенно, что данное лицо при этом является единственным носителем авторской точки зрения в произведении.

Для нашего анализа, однако, больший интерес представляют такие произведения, в которых присутствует н е с к о л ь к о то-

---

[2] См. о сказе: Эйхенбаум, 1919; Эйхенбаум, 1927; Виноградов, 1926; Бахтин, 1963, с. 255—257. Как отмечают Бахтин (с. 256) и Виноградов (с. 27, 33), Б.М.Эйхенбаум, впервые выдвинувший проблему сказа, воспринимает сказ исключительно в виде установки на у с т н у ю р е ч ь, тогда как едва ли не более специфической для сказа является установка на ч у ж у ю р е ч ь.

[3] См. разбор у Б.М.Эйхенбаума в указанных выше работах. Характерны слова самого Лескова по этому поводу: «Постановка голоса у писателя заключается в умении овладеть голосом и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы. В себе я старался развивать это умение и достиг, кажется, того, что мои священники говорят по-духовному, нигилисты — по-нигилистически, мужики — по-мужицки, выскочки из них и скоморохи с выкрутасами и т.д. От себя самого я говорю языком старинных сказок и церковно-народным в чисто-литературной речи... Все мы: и мои герои и сам я — и м е е м с в о й с о б с т в е н н ы й г о л о с. Он поставлен в каждом из нас правильно или, по крайней мере, старательно... Вот этот народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен не мною, а подслушан у мужика, у полуинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош» (см.: Фаресов, 1904, с. 273—274).

[4] Ср. аналогичную постановку вопроса выше (с. 22—25).

чек зрения, т.е. прослеживается определенная смена авторской позиции.

Ниже мы рассмотрим различные случаи проявления множественности точек зрения в плане фразеологии. Но прежде чем обратиться к данному явлению во всем его многообразии, мы попытаемся продемонстрировать возможность выявления различных точек зрения в тексте на сознательно ограниченном материале.

В наших интересах было бы выбрать по возможности более простой и легко обозримый материал, чтобы на относительно несложной модели иллюстрировать различные случаи игры фразеологических точек зрения в тексте. Наглядным материалом подобной иллюстрации, как мы убедимся непосредственно ниже, может служить рассмотрение употребления в авторском тексте собственных имен и вообще различных наименований, относящихся к тому или иному действующему лицу.

При этом нашей специальной задачей — как здесь, так и далее — будет акцентировать аналогии между построением художественного текста и организацией повседневной бытовой речи.

Наименование как проблема точки зрения

Наименование в обыденной речи, публицистической прозе, эпистолярном жанре — в связи с проблемой точки зрения

Необходимо заметить, что смена авторской позиции, формально выражающаяся в использовании элементов чужой речи (в частности, наименований), никоим образом не является исключительным достоянием художественного текста. В равной мере она может присутствовать в практике повседневного (бытового) рассказа и вообще в разговорной речи; тем самым здесь также могут присутствовать элементы композиции — в том смысле, что говорящий, строя повествование (высказывание), может менять свои позиции, последовательно становясь на точки зрения тех или иных участников повествования или каких-то других лиц, не принимающих участия в действии.

Приведем элементарный пример из практики повседневной диалогической речи.

Положим лицо X беседует с другим лицом Y о некоем третьем лице Z. Фамилия Z, допустим, «Иванов», зовут его «Владимир Петрович», но X обычно зовет его — при непосредственном с ним общении — «Володей», тогда как Y обыкновенно называет его «Владимиром» (при общении Y и Z); сам же Z может думать при этом о себе как о «Вове» (скажем, это его детское имя).

В разговоре X и Y относительно Z — X может называть Z:

а) «Володей» — в этом случае он говорит о нем со своей собственной точки зрения (точки зрения X), т.е. тут имеет место личный подход;

б) «Владимиром» — в этом случае он говорит о нем с чужой точки зрения (с точки зрения Y), т.е. он как бы принимает точку зрения своего собеседника;

в) «Вовой» — и в этом случае он говорит о нем с чужой точки зрения (с точки зрения самого Z) — при том, что ни X, ни Y не пользуются этим именем при непосредственном общении с Z.

г) Наконец, X может говорить о Z и как о «Владимире Петровиче» — несмотря на то, что и X и Y в глаза называют его коротким именем. Этот случай не так уж редок (он же может быть и в более простой ситуации, когда и X и Y называют его в глаза «Володей», но тем не менее говорят о нем как о «Владимире Петровиче» — хотя каждый из них и знает о том, как его собеседник называет данного человека). В этом случае X как бы становится на абстрактную точку зрения — точку зрения постороннего наблюдателя (не являющегося ни участником беседы, ни ее предметом), место которого не фиксировано.

д) В еще большей степени последний случай (точка зрения абстрактного наблюдателя, постороннего по отношению к данной беседе) проявляется тогда, когда X называет Z по фамилии («Иванов») — при том, что и X и Y могут быть коротко знакомы с Z.

Все эти случаи реально засвидетельствованы в русской языковой практике[5].

[5] Автор может предложить читателю проследить за собственной речью и речью своих знакомых в данном отношении. Нетрудно убедиться, что все пять описанных случаев весьма обычны в диалогической речи.

При этом то или иное использование собственных имен зависит не только от ситуации, но и от индивидуальных качеств говорящего. Об отношении и

Совершенно очевидно, что принятие той или иной точки зрения здесь прямо обусловлено отношением к человеку, служащему предметом разговора[6], и выполняет существенную стилистическую функцию.

Подобное же употребление личных имен характерно и для публицистической прозы. Здесь нельзя не вспомнить прежде всего известный случай с именованием Наполеона Бонапарта в парижской прессе по мере того, как он приближался к Парижу во время своих «Ста дней». Первое сообщение гласило: «Корсиканское чудовище высадилось в бухте Жуан». Второе известие сообщало: «Людоед идет к Грассу». Третье известие: «Узурпатор вошел в Гренобль». Четвертое: «Бонапарт занял Лион». Пятое: «Наполеон приближается к Фонтенбло». И, наконец, шестое: «Его императорское величество ожидается сегодня в своем верном Париже»[7]. (Замечательно, что наименования меняются здесь по мере приближения именуемого объекта к именующему — подобно тому как величина объекта в перспективном опыте обусловлена расстоянием его от позиции наблюдателя.)

Подобный прием вообще в большей или меньшей степени типичен для газетного очерка или фельетона: то или иное отношение к герою проявляется прежде всего в том, как он именуется (в первую очередь — в именах собственных), а эволюция героя отражается в смене наименований.

Интересно обратить внимание также на определенную разницу позиций (по отношению к лицу, о котором идет речь), проявляющуюся в постановке инициалов до или после фамилии. Ср.: «А.Д.Иванов» и, с другой стороны, «Иванов А.Д.»; последнее обозначение —

собственным именам как критерию индивидуальной характеристики см.: Успенский, 1966, с. 8—9.

[6] Ср., например, определенную иронию в случае «в», подчеркнутое уважение к лицу, о котором идет речь, в случае «г» и т.п.

[7] См.: Тарле, 1941, с. 348.

Сходные примеры нетрудно было бы найти и в наших газетах. Так, репортаж о матче на первенство мира по шахматам в 1966 г. фигурировал под общим заголовком: «Матч Т.Петросян — Б.Спасский». Однако, когда стала очевидной победа Петросяна, нейтральный заголовок сменился на более красноречивый: «Тигран Вартанович Петросян выиграл у Б.Спасского» («Вечерняя Москва» за апрель 1966 г.).

по сравнению с первым — несомненно, свидетельствует о более официальной позиции по отношению к данному лицу.

Очень сходное употребление личных имен находим в мемуарах Эренбурга (на произведениях которого вообще лежит большой отпечаток публицистического стиля). Эренбург, вводя новое лицо, обыкновенно характеризует его положение и указывает его фамилию и инициалы, иными словами, он как бы представляет его читателю. Непосредственно вслед за этим — т.е. когда лицо уже представлено — он называет его по имени-отчеству, т.е. переходит на тот этап отношений, когда автор и данное лицо стали знакомыми (причем читатель может догадаться, что речь идет об одном и том же лице, только по совпадению имени и отчества с инициалами): «В мае ко мне неожиданно пришел сотрудник „Известий“ С. А. Раевский... Стефан Аркадьевич сказал...», «...Я пошел к нашему послу В. С. Довгалевскому... Валериан Савельевич превосходно знал Францию». «Меня разыскал В. А. Антонов-Овсеенко... Владимира Александровича я знал с дореволюционных лет»[8].

Таким образом Эренбург как бы воспроизводит процесс знакомства, приобщая к нему читателя — помещая читателя на собственные позиции.

Подобное различие точек зрения особенно наглядно в том случае, когда имена, представляющие противоположные точки зрения, сталкиваются в одной фразе. Ср. традиционную форму начала русских челобитных или вообще писем к высокопоставленному лицу:

> Государю Борису Ивановичу бьет челом твоей государевы арзамаския вотчины села Екшени последний сирота твой крестьянинец Терешко Осипов[9].

Здесь в одной фразе противопоставлены точки зрения двух разных людей — отправителя и получателя сообщения (в данном случае: челобитной), причем имя получателя сообщения дано с точки зре-

[8] См.: Эренбург, II, с. 331, 555 passim.

[9] Из челобитной боярину Б.И.Морозову (см.: Хозяйство Б.И.Морозова..., № 26).

ния его отправителя, а имя отправителя сообщения дано, напротив, с точки зрения получателя: наименование боярина Бориса Ивановича Морозова дается с позиции отправителя челобитной (его крестьянина Т.Осипова), в наименовании же Терентия Осипова представлена позиция получателя челобитной (Б.И.Морозова).

Такое противопоставление точек зрения отправителя и получателя сообщения является непременным этикетом в подобной ситуации, причем может соблюдаться на всем протяжении челобитной. Ср.:

> ...а я, холоп, твой человеченка [точка зрения получателя сообщения. — *Б.У.*], у тебя, государя [точка зрения отправителя сообщения. — *Б.У.*], новой, не отписать к тебе, государю [точка зрения отправителя сообщения. — *Б.У.*], о таком деле не посмел[10].

Отметим как особенно характерные для приведенных случаев формы уменьшительности при наименовании отправителя сообщения. Функционально эти формы выступают как этикетные формы вежливости: возвеличивание адресата происходит за счет самоумаления (самоуничижения) адресанта, т.е. говорящего или пишущего. (Аналогичный способ образования форм вежливости известен, между прочим, и в других языках, например, в японском и китайском[11].)

При этом формы уменьшительности могут распространяться на все вообще относящееся к данному адресанту, т.е. происходит в каком-то смысле согласование по уменьшительности[12]. С этим непосредственно связано и употребление уменьшительных форм в значении форм вежливости или просьбы в современной русской разговорной речи (ср.: «У меня к вам дельце», «Дайте, пожалуйста, вилочку», «Налейте щец», «Я пройду пешочком?» и т.п.; при этом формы типа «пешочком» или «щец», конечно, не могут иметь значения уменьшительности в собственном смысле (характерно отсутствие уменьшительной формы в именительном падеже у последнего слова и наличие ее только в партитивном «втором родительном», особенно употребительном вообще при обращениях).

---

[10] См.: Хозяйство Б.И.Морозова..., № 152.
[11] См.: Эрберг, 1929, с. 172; Поливанов, 1931, с. 164 (примеч. 1).
[12] См. примеры в кн.: Булаховский, 1950, с. 151.

Еще пример такого же рода (начало письма опричного думного дворянина Василия Григорьевича Грязного-Ильина царю Ивану IV Васильевичу из крымского плена):

> Государю царю и великому князю Ивану Васильевичю всеа Русии [точка зрения отправителя сообщения. — *Б.У.*] бедный холоп твои полоняник Васюк Грязной плачетца[13].

Здесь характерны не только уменьшительная форма собственного имени отправителя письма (*Васюк*), но и личное местоимение (*твои*), с несомненностью свидетельствующие об использовании в данном случае точки зрения того, кому адресовано письмо, — Ивана Грозного.

Естественно, здесь следует учитывать еще и определенные социальные нормы наименования, имеющие абсолютный, а не относительный характер, т.е. сословное значение того или иного способа наименования (так, полное имя и отчество на *-ич* в России XVI—XVIII веков являлось честью, на которую не все имели право). Нам, однако, важен в данном случае именно относительный характер наименования, обусловленный местом в процессе коммуникации. Так, когда представитель высшей аристократии обращается к еще более высокому по социальному положению лицу (например, князь к царю), он пишет так же, как пишет простой холоп, обращаясь к своему барину[14]; но таким же образом обращается, например, и учитель к отцу своего ученика[15]. Путешественник Олеарий специально отмечал, что и русский великий князь, когда обращается к кому-либо, также пользуется уменьшительными именами[16].

Мы можем заключить, следовательно, что рассматриваемая особенность относится к специфике не столько общественного положения адресанта по отношению к адресату (хотя и оно, разуме-

---

[13] См.: Иван Грозный, 1951, с. 566.

[14] См.: Булаховский, 1950, с. 149.

[15] См.: Мордовцев, 1856, с. 25.

Подобные формы при обращении были приняты до XVIII века, когда они были запрещены специальным указом Петра I от 20 декабря 1701 года («О писании людям всякого звания полных имен своих с прозваниями во всяких бумагах частных и в судебные места подаваемых»). См.: Дементьев, 1969, с. 95.

[16] См.: Олеарий, 1906, с. 195.

ется, весьма существенно), сколько вообще эпистолярного стиля; иначе говоря, подобное использование разных точек зрения обусловлено здесь требованиями вежливости, принятыми при написании обращения, которые и предписывают данный прием[17].

Ошибочно было бы рассматривать этот прием как архаический, приписывая его исключительно специфике старинного эпистолярного стиля. Совершенно аналогичное столкновение противоположных точек зрения (отправителя и получателя сообщения) в одной и той же фразе нетрудно обнаружить и сегодня — в некоторых специальных жанрах. Ср., например, достаточно обычную — разумеется, при определенных отношениях — форму надписи при подарке или посвящении (книги, картины и т.д.): «Дорогой Берте Яковлевне Грайниной от ее Илюши Блазунова». Можно сослаться также на распространенную форму в разного рода заявлениях, надписях на конвертах и т.п.: «Андрею Петровичу Иванову от Сергеева Н.Н.», где обозначения адресата и отправителя противопоставляются как по признаку полноты наименования, так и по признаку расположения имени и отчества по отношению к фамилии[18].

Здесь — опять-таки в одной фразе — имеет место точно такое же столкновение различных точек зрения, какое мы наблюдали выше[19].

---

[17] Английский купец Джон Меррик в письме русскому царю 1603 г. подписался «holop tvoi hospodarev to the end of my days» (см.: Александренко, 1911, с. 200). Здесь особенно очевиден переход на точку зрения адресата: слова «холоп твой господарев», с местоименной формой 2-го лица, даны на языке адресата (в транскрипции), тогда как продолжение фразы — «to the end of my days» — дается снова по-английски (на языке адресанта) и, соответственно, от первого лица.

[18] Ср. выше, с. 35—36, о стилистическом значении при выборе данной позиции.

[19] Любопытный и до известной степени парадоксальный прием последовательного использования чужой точки зрения в эпистолярном тексте находим в письме матери А.В.Сухово-Кобылина (М.И.Сухово-Кобылиной) к своей дочери, сестре драматурга, датируемое июнем 1856 г. (см.: Сухово-Кобылин, 1934, с. 204—206). Отправитель письма постоянно называет здесь своего сына — «братом», последовательно используя таким образом точку зрения своего адресата.

Наименование как проблема точки зрения в художественной прозе

Выше мы приводили примеры использования различных точек зрения — которые при этом проявляются исключительно в употреблении тех или иных наименований — в бытовой речи, эпистолярном стиле, газетной публицистике и произведениях публицистического жанра. Но совершенно аналогично могут строиться и произведения художественной литературы, к рассмотрению которых мы сейчас переходим.

Действительно, очень часто в художественной литературе одно и то же лицо называется различными именами (или вообще именуется различным образом), причем нередко эти различные наименования сталкиваются в одной фразе или же непосредственно близко в тексте.

Приведем примеры:

> Несмотря на огромное богатство графа Безухова, с тех пор, как Пьер получил его и получал, как говорили, 500 тысяч годового дохода, он чувствовал себя гораздо менее богатым, чем когда он получал свои 10 тысяч от покойного графа («Война и мир» — Толстой, т. X, с. 103).

> По окончании заседания великий мастер с недоброжелательством и иронией сделал Безухову замечание о его горячности и о том, что не одна любовь к добродетели, но и увлечение борьбы руководило им в споре. Пьер не отвечал ему... (там же, т. X, с. 175).

> Лицо его [Федора Павловича Карамазова. — *Б.У.*] было окровавлено, но сам он был в памяти и с жадностью прислушивался к крикам Дмитрия. Ему все еще казалось, что Грушенька вправду где-нибудь в доме. Дмитрий Федорович ненавистно взглянул на него уходя («Братья Карамазовы» — Достоевский, т. XIV, с. 129).

Совершенно очевидно, что во всех этих случаях имеет место использование в тексте нескольких точек зрения, т.е. автор использует разные позиции при обозначении одного и того же лица. В частности, автор может использовать при этом позиции тех или

иных действующих лиц (того же произведения), которые находятся в различных отношениях к называемому лицу.

Если мы знаем при этом, как называют другие персонажи данное лицо (а это нетрудно установить путем анализа соответствующих диалогов в произведении), то становится возможным формально определить, чья точка зрения используется автором в тот или иной момент повествования[20].

Так, например, в «Братьях Карамазовых» Достоевского различные лица называют Дмитрия Федоровича Карамазова следующим образом[21]:

а) Дмитрий Карамазов — так, например, его называют на суде (прокурор), так и сам он о себе иногда говорит;

б) брат Дмитрий или брат Дмитрий Федорович — так называют его Алеша и Иван Карамазовы (при непосредственном с ним общении или же говоря о нем в третьем лице);

в) Митя, Дмитрий — они же, а также Ф.П.Карамазов, Грушенька и т.п.;

г) Митенька — так его именует городская молва (ср., например, разговоры о нем семинариста Ракитина или диалоги в публике на суде);

д) Дмитрий Федорович — это нейтральное наименование, не относящееся специально к перспективе какого-либо конкретного лица; можно сказать, что это наименование безлично.

При этом автор в своем повествовании — т.е. уже непосредственно в авторской речи — может называть Д.Ф.Карамазова всеми этими именами (кроме, пожалуй, предпоследнего случая); иначе говоря, описывая действие данного героя, автор может ме-

---

[20] Иногда это можно установить, исходя из общих соображений. Так, m-lle Bourienne в «Войне и мире», как правило, не называется в авторском тексте по имени-отчеству, а просто m-lle Bourienne, и это отвечает тому, как к ней обращаются князь Николай Андреевич Болконский и члены его семьи. Однако, сообщая о том, что княжна Марья вынуждена была извиниться перед m-lle Bourienne, Толстой пишет: «Княжна Марья просила прощения у Амалии Евгеньевны» (т. X, с. 301). Можно предположить, что здесь используется точка зрения слуг или даже конкретно Филиппа-буфетчика (см.: Виноградов, 1939, с. 177), для которых m-lle Bourienne предстает как «Амалия Евгеньевна» (или «Амалия Карловна» — Толстой путается в ее имени-отчестве и передает его по-разному).

[21] Имеются в виду высказывания данных лиц, представленные в романе в форме прямой речи.

нять свою позицию, используя точку зрения то того, то другого лица. Характерно при этом, что в начале произведения (и очень часто в начале новой главы) автор называет его преимущественно «Дмитрием Федоровичем», как бы становясь при этом на точку зрения объективного наблюдателя; лишь после того, как читатель достаточно *познакомился*[22] с героем (т.е. после того, как Д.Ф.Карамазов оказался представленным читателю), автор находит возможным говорить о нем как о «Мите»[23]. Весьма показательно при этом, что, когда автор употребляет имя «Митя» в начале произведения — в первый раз после того, как Д.Ф.Карамазов предстает перед читателем, — Достоевский считает нужным взять это имя в кавычки (т. XIV, с. 95), как бы подчеркивая тем самым, что он говорит в данном случае не от своего лица. И в дальнейшем Достоевский говорит о Д.Ф.Карамазове то с точки зрения Алеши, к которой он особенно часто относится («брат Дмитрий»), то с более абстрактной точки зрения какого-то близкого Дмитрию Федоровичу человека («Митя») и т.п.

Использование той или иной точки зрения при наименовании действующих лиц может выступать у Достоевского как вполне осознанный художественный прием. Показательно в этом плане начало повести «Слабое сердце»:

> Под одной кровлей... жили два молодые сослуживца, Аркадий Иванович Нефедевич и Вася Шумков. Автор, конечно, чувствует необходимость объяснить читателю, почему один герой назван полным, а другой уменьшительным именем, хоть бы, например, для того только, чтоб не сочли такой способ выражения неприличным и отчасти фамильярным. Но для этого было бы необходимо предварительно объяснить и чин, и лета, и звание, и должность, и, наконец, даже характеры действующих лиц... (Достоевский, т. II, с. 16).

В дальнейшем оказывается, между прочим, что чин, возраст, звание и должность обоих героев более или менее совпадают; таким образом, различие в их наименовании обусловлено, видимо, исключительно перспективой описания — той точкой зрения, кото-

---

[22] Тут прямая аналогия с обрядом знакомства и переходом на короткие имена в обычной бытовой практике.

[23] Подробнее об этом приеме см. ниже, в разделе, посвященном рамкам художественного произведения (глава седьмая); ср. там же типологические аналогии с изобразительным искусством.

рую использует автор. Отметим, кстати, что оба героя называют друг друга уменьшительными именами (Аркаша, Вася): следовательно, указанное различие характеризует именно особую точку зрения рассказчика.

Иллюстрация: анализ наименований Наполеона в «Войне и мире» Толстого

В аспекте всего сказанного выше о наименованиях как проблеме точки зрения весьма показателен анализ наименований Наполеона Бонапарта — как в речи действующих лиц «Войны и мира», так и в авторском тексте[24]. Мы остановимся подробнее на этом анализе с тем, чтобы показать возможность обнаружения некоторых композиционных закономерностей в организации всего произведения в целом — на ограниченном материале наименований.

Надо заметить вообще, что отношение (русского общества) к называнию Наполеона проходит через весь роман. Эволюция отношения к наименованию Наполеона отражает эволюцию общества в отношении к самому Наполеону, а эта последняя несомненно составляет одну из сюжетных линий «Войны и мира».

Проследим коротко — по основным этапам — эту эволюцию.

Наполеона называют «Buonaparte» (подчеркивая его нефранцузское происхождение) в 1805 году в салоне Анны Павловны Шерер; но заметим, что князь Андрей зовет его «Bonaparte» (без *u*) (т. IX, с. 23), а Пьер — в противоположность всему обществу — все время говорит о нем как о «Наполеоне»[25].

Далее, после занятия французами Вены, состоится знаменательное высказывание Билибина о Наполеоне:

> — Но что́ за необычайная гениальность! — вдруг вскрикнул князь Андрей, сжимая свою маленькую руку и ударяя ею по столу. — И что́ за счастие этому человеку!

---

[24] Отдельные замечания в этой связи см.: Виноградов, 1939.

[25] За одним только исключением: начиная о нем разговор, Пьер однажды называет его Бонапартом (т. IX, с. 23).

В отношении исторической достоверности этого феномена ср., между прочим, свидетельство П.Вяземского, относящееся ко времени войны 1806 г.: «немногие называли его тогда Наполеоном» (см.: Вяземский, 1929, с. 171).

> — Buonaparte? — вопросительно сказал Билибин, морща лоб и этим давая чувствовать, что сейчас будет un mot. — Buonaparte? — сказал он, ударяя особенно на u. Я думаю, однако, что теперь, когда он предписывает законы Австрии из Шенбрунна, il faut lui faire grâce de l'u*. Я решительно делаю нововведение и называю его Bonaparte tout court** (т. IX, с. 191).

Несколько ниже, в разговоре князя Долгорукова с князем Андреем и Борисом Друбецким, мы опять сталкиваемся с проблемой называния: от Наполеона получено письмо к императору, и наш двор в затруднении, как ему адресовать ответ («ежели не консулу, само собою разумеется, не императору, то генералу Буонапарту», — предлагает Долгоруков); в конце концов останавливаются по предложению Билибина на обращении — «Главе французского правительства, au chef du gouvernement français (т. IX, с. 307).

Там же мы узнаем о шутке Билибина, предложившего адресовать: «узурпатору и врагу рода человеческого». С этой шуткой мы встретимся снова в письме Билибина к князю Андрею (написанном уже после Аустерлицкого сражения) (т. X, с. 96).

Далее, после успехов Наполеона, русский и французский императоры должны встретиться в Тильзите, и мы присутствуем при знаменательном разговоре Бориса Друбецкого с некиим генералом:

> — Je voudrais voir le grand homme*** — сказал он [Борис. — *Б.У.*], говоря про Наполеона, которого он до сих пор всегда, как и все называл Буонапарте.
> — Vous parlez de Buonaparte?**** — сказал ему, улыбаясь, генерал.
> Борис вопросительно посмотрел на своего генерала и тотчас же понял, что это было шуточное испытание.
> — Mon prince, je parle de l'empereur Napoléon*****, — отвечал он. Генерал с улыбкой потрепал его по плечу.
> — Ты далеко пойдешь, — сказал он ему... (т. X, с. 139).

---

* Надо его избавить от *u*.
** Просто Бонапарт.
*** — Я желал бы видеть великого человека.
**** — Вы говорите про Бонапарта?
***** — Князь, я говорю об императоре Наполеоне.

Итак, Бонапарт официально стал уже «великим человеком» и «Наполеоном», т.е. тем, чем он был уже — и отчасти перестал уже быть — для Андрея и Пьера. В то же время этого не может еще понять Николай Ростов (см., например, т. X, с. 140), причем Ростов, вероятно, представляет вообще точку зрения армии, противопоставленной штабу[26].

А вскоре мы узнаем из письма княжны Марьи к Жюли Карагиной о том, что «Буонапарте... как кажется, еще только в Лысых Горах на всем земном шаре не признают ни великим человеком, ни еще менее французским императором» (т. X, с. 233).

Так, мы становимся свидетелями эволюции Наполеона в глазах русского общества[27] — и точно так же на наших глазах произойдет изменение к нему отношения в 1812 году. Ср. авторский пересказ общественного мнения (светских кругов) в начале войны 1812 г.: «Они говорили, что без сомнения война, особенно с таким гением как Бонапарте (его опять называли Бонапарте), требует глубокомысленнейших соображений...» (т. XI, с. 42).

В этой связи становится понятной функциональная смена авторской позиции, проявляющаяся в назывании Наполеона то одним, то другим именем — причем различные имена могут сталкиваться в одной фразе или находиться в непосредственной близости в тексте.

Например:

> В 1809-м году близость двух властелинов мира, как называли Наполеона и Александра, дошла до того, что, когда Наполеон объявил в этом году войну Австрии, то русский корпус выступил за-границу для содействия своему прежнему врагу Бонапарте против прежнего союзника, австрийского императора (т. X, с. 152).

Очень часто внезапная смена имен Наполеона четко обозначает переход от одной точки зрения к другой:

> Оба императора слезли с лошадей и взяли друг друга за руки. На лице Наполеона была неприятно притворная улыбка. Александр с ласковым выражением что-то говорил ему.

---

[26] Ср.: Виноградов, 1939, с. 158.

[27] Ср. далее к этому же — т. XI, с. 127.

> Ростов, не спуская глаз... следил за каждым движением императора Александра и Б о н а п а р т е (т. X, с. 147).

Описание тильзитской встречи здесь явственно дается сначала с безличной (или посторонней) точки зрения, а затем с точки зрения Ростова[28].

Аналогично строится и описание разговора Наполеона с казаком Лаврушкой (т. XI, с. 133—134): «Но когда Н а п о л е о н спросил его, как же думают русские, победят они Б о н а п а р т а, или нет...» (внезапный переход на точку зрения русских, в частности, самого Лаврушки, — типичный случай несобственно-прямой речи). Или (там же): «Переводчик передал эти слова Н а п о л е о н у ... и Б о н а п а р т улыбнулся» (точка зрения переводчика — или стороннего наблюдателя — мгновенно сменяется точкой зрения Лаврушки).

Ср. также следующую характерную фразу, где в обозначении Наполеона проявляется точка зрения не какого-либо конкретного человека, но вообще русского светского общества: «Градус политического термометра... был следующий: сколько бы все европейские государи и полководцы ни старались потворствовать Б о н а п а р т и ю ... мнение наше на счет Б о н а п а р т и я не может измениться» (т. X, с. 87).

В других же случаях эта смена авторской позиции и переход на точку зрения участника действия не так очевидны, но мы можем о них догадываться по аналогии с только что сказанным. Примером может служить, в частности, сцена встречи Наполеона и князя Андрея, лежащего раненым на Аустерлицком поле: «Подъехавшие верховые были Н а п о л е о н, сопутствуемый двумя адъютантами. Б о н а п а р т е, объезжая поле сражения, отдавал последние приказания...» (т. IX, с. 356). Можно думать, что и здесь имеет место переход с точки зрения постороннего наблюдателя на точку зрения князя Андрея, совпавший с изменением отношения князя Андрея к Наполеону[29].

Показательно подобное же столкновение имен во внутреннем монологе Андрея (уже значительно позже): «Лучший [из русских

---

[28] Ср. типологически аналогичное движение камеры в кино.

[29] Ср. там же (т. IX, с. 357) внутренний монолог от лица князя Андрея («Он знал, что это был Н а п о л е о н — его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком...»).

генералов — *Б.У.*] Багратион, — сам Наполеон признал это. А сам Бонапарте! Я помню самодовольное и ограниченное его лицо на Аустерлицком поле» (т. XI, с. 53). Когда князь Андрей говорит об оценке Наполеона, он называет его «Наполеоном» — т.е. так, как называют его все вокруг в данный момент повествования; но, вспоминая о времени Аустерлица, когда все, и в том числе и он сам, называли его Бонапартом, он говорит о нем как о «Бонапарте».

В связи со сказанным мы можем предполагать, какое функциональное изменение вызвала бы в том или ином случае замена имени Наполеона. Ср., например, описание положения войск в начале главы XIV 2-й части первого тома «Войны и мира»: «Ежели бы Кутузов решился оставаться в Кремсе, то полуторастатысячная армия Наполеона отрезала бы его от всех сообщений...» — пишет Толстой (т. IX, с. 206). Тут сказано — «Наполеон», и мы можем думать, что эта фраза дается от лица самого автора, т.е. здесь представлено, по всей видимости, объективное описание стратегических возможностей. Но если бы мы заменили в этой фразе имя «Наполеон» на «Бонапарт», фраза воспринималась бы, скорее, как рассуждение самого Кутузова (т.е. данное с его точки зрения).

Итак, на протяжении повествования мы становимся свидетелями изменения в наименовании Наполеона в русском обществе. Если в начале романа (особенно в первом томе) его почти повсеместно называют «Бонапартом», то в третьем томе это имя встречается в речи действующих лиц уже очень редко (а если и встречается, то обычно в речи таких персонажей, как Лаврушка, Макар Алексеевич), а в четвертом уже не встречается и вовсе[30]. На этом фоне особенно значимы становятся отклонения: Пьер, который, как уже говорилось, называет его «Наполеоном», в то время как все говорят о нем как о «Бонапарте», или, напротив, граф Растопчин, называющий его «Бонапартом», когда все вокруг называют его «Наполеоном»[31].

Так происходит в речи участников повествования; но вместе с изменением наименования Наполеона в речи персонажей меняется оно и в авторской речи. В первом томе «Войны и мира» Наполеон в большинстве случаев называется в авторской речи «Бо-

---

[30] За одним-единственным исключением (т. XII, с. 282): Денисов, вспоминающий старые дни; можно думать, что именно ретроспекция и служит здесь оправданием данного выбора имени.

[31] См., например, т. X, с. 306; т. XI, с. 176.

напартом»[32]; во втором томе имена «Бонапарт» и «Наполеон» употребляются поровну; в третьем томе имя «Бонапарт» употребляется в единичных случаях, а в четвертом — не употребляется вовсе.

Мы видим, таким образом, что автор в своем отношении к Наполеону как бы следует за обществом, которое он описывает.

Соотношение слова автора и слова героя в тексте

В вышеприведенных случаях совмещение различных точек зрения в тексте (как художественном, так и бытовом) иллюстрировалось на ограниченном материале собственных имен или вообще наименований в авторском повествовании.

Мы можем сказать, что различие авторской позиции проявляется здесь в том, что в авторском тексте появляются элементы чужого текста — т.е. элементы речи, характерные то для одного, то для другого персонажа.

Эта общая формулировка может быть отнесена, разумеется, отнюдь не к одним только собственным именам. Использование элементов чужого текста, которые при этом могут принадлежать различным лицам, представляет собой основной способ выражения различных точек зрения в плане фразеологии.

Мы подходим здесь к рассмотрению различных возможностей передачи чужого текста (сочетания чужого и собственного авторского текста), и в частности к проблеме несобственно-прямой речи[33].

Мы последовательно рассмотрим две возможности контаминации авторского текста («авторского слова») и текста какого-то другого лица («чужого слова»):

а) видоизменение авторского текста под воздействием текста, принадлежащего не собственно автору, т.е. влияние чужого слова на авторское слово;

---

[32] Если исключить случаи использования в авторской речи точки зрения Пьера (см., например, т. IX, с. 65 и др.) и случаи цитирования высказываний, принадлежащих самому Наполеону, употребление имени «Наполеон» в авторском тексте в первом томе «Войны и мира» сводится к отдельным случаям.

[33] Фундаментальное исследование по проблемам использования чужого слова см. в кн.: Волошинов, 1929.

б) видоизменение текста, принадлежащего не непосредственно самому автору, под воздействием авторской обработки, т.е. влияние авторского слова на чужое слово.

Под автором при этом здесь и далее понимается то лицо, которому принадлежит весь рассматриваемый текст. Этим лицом может быть как автор произведения, так и любой говорящий, высказывание которого составляет объект рассмотрения (и в речи которого могут наблюдаться элементы какого-то чужого текста).

В том же смысле можно противопоставлять «свое» (т.е. авторское) слово и «чужое» (по отношению к автору) слово.

Влияние чужого слова на авторское слово

Наиболее отчетливые случаи использования чужого слова в тексте

Случаи использования чужого слова вообще чрезвычайно часты и многообразны. Мы начнем с наиболее простых примеров.

Обращаясь опять к «Войне и миру», нетрудно убедиться, что подобные случаи очень часто осознаются Толстым и, как правило, выделяются в тексте курсивом (если это не иностранный текст).

Ср., например (курсив в данных ниже примерах всюду авторский):

> Анна Павловна кашляла несколько дней, у нее был *грипп*, как она говорила (*грипп* был тогда новое слово, употреблявшееся только редкими) (т. IX, с. 3).
>
> — Оставьте, Борис, вы такой дипломат (слово *дипломат* было в большом ходу у детей...) (т. IX, с. 56).

Или разговоры Пьера с князем Андреем:

> [Пьер:] — И вы... — Он не сказал, *что вы*, но уже тон его показывал... (т. IX, с. 35—36; многоточие в прямой речи — Толстого).
>
> [Пьер:] — И что ж, право... — Но он не сказал, *что право* (т. IX, с. 36).

Замечательно, что точно так же — курсивом — выделяет Толстой те случаи, когда элементы чужой речи попадаются не в тексте автора, а в прямой речи действующих лиц. Например, из разговора Наташи с Борисом Друбецким:

— Борис, подите сюда, — сказала она... — Мне нужно сказать вам одну вещь.
— Какая же это *одна вещь*? — спросил он (т. IX, с. 53).

Иными словами, Толстой, спорадически пользуясь чужим словом, как бы считает необходимым специально подчеркнуть, что это слово ему не принадлежит, что оно заимствовано на время из чьей-то речи (причем так происходит и в авторском тексте, и в тексте, относящемся к персонажам).

Объединение различных точек зрения в сложном предложении. Несобственно-прямая речь.

Более сложные случаи использования элементов чужого текста мы имеем в разнообразных формах так называемой «несобственно-прямой речи»[34], к непосредственному рассмотрению которой мы сейчас переходим.

Совмещение нескольких точек зрения возможно не только в пределах повествования, но и внутри одного предложения; это особенно характерно для устной речи, когда мы невольно становимся вдруг на точку зрения того, о ком рассказываем.

Классическим примером является здесь фраза Осипа в «Ревизоре» Гоголя: «Трактирщик сказал, что не дам вам есть, пока не заплатите за прежнее» (т. IV, с. 27)[35]. Два высказывания, принадлежащие различным говорящим — самому Осипу (который в данном случае выступает в качестве автора текста) и трактирщику, — объединены здесь в пределах одной фразы, причем каждое высказывание сохраняет свои грамматические признаки.

---

[34] Эквиваленты термина «несобственно-прямая речь» в некоторых европейских языках: англ. «seemingly indirect style», нем. «die uneigentliche directe Rede» и отчасти «die erlebte Rede», франц. «le style indirect libre», исп. «estilo indirecto libro», польск. «mowa pozornie zależna».

[35] См.: Пешковский, 1935, с. 429. Этот пример цитируется и в кн.: Волошинов, 1929, с. 148 (примеч. 2).

Ср. аналогичный же случай:

> Его Величество обратил его [французского посланника. — *Б.У.*] внимание на гренадерскую дивизию и церемониальный марш, и будто посланник никакого внимания не обратил и будто позволил себе сказать, что мы у себя во Франции на такие пустяки не обращаем внимания («Война и мир» — Толстой, т. X, с. 307).

В обоих случаях представлена не прямая речь и не косвенная, но особое явление, называемое «несобственно-прямой речью».

В самом деле, если бы это была прямая речь, то не было бы союза «что»: «Трактирщик сказал: „Не дам вам есть, пока не заплатите...“», «...посланник... позволил себе сказать: „Мы у себя во Франции...“».

Если бы это была косвенная речь, было бы согласование в лице в главном и придаточном предложениях: «Трактирщик сказал, что не даст нам есть, пока не заплатим...», «...посланник ... позволил себе сказать, что они у себя во Франции...».

Очевидно, что в приведенных случаях имеет место ни то, ни другое, а синтез обоих явлений, т.е. совмещение текстов, принадлежащих разным авторам: самому говорящему и тому, про кого он говорит. Другими словами, в этих случаях наблюдается как бы скольжение авторской позиции, когда говорящий в процессе речи незаметно меняет свою позицию.

Иногда полагают, что несобственно-прямая речь в русском языке — явление новое, появившееся под влиянием французского языка[36]. Это мнение, однако, может быть опровергнуто ссылками на примеры из летописей («рече же имъ Ольга, яко азъ уже мьстила есмь мужа своего» — из Ипатьевской летописи под 946 годом[37]), из фольклора («Говорит Ставер сын Годинович. — Что я с тобой сваечкой не игрывал!»[38]). Думается, что явление несобственно-прямой речи совершенно естественно в языке с развитыми формами гипотаксиса, будучи обусловленным характерной для речевой практики сменой авторской позиции.

Характерный пример несобственно-прямой речи мы находим в древнерусской «Повести о Митяе» (по изложению Никоновской ле-

---

[36] См.: Булаховский, II, с. 444.

[37] ПСРЛ, II, 1908, стлб. 47; Молотков, 1952, с. 21; там же и другие примеры. Ср. также: Лихачев, 1970, с. 134.

[38] Рыбников, I, с. 210 (№ 30).

тописи), где рассказывается о конфликте «нареченного митрополита» Михаила-Митяя (управляющего митрополией, но не возведенного в сан) и суздальского епископа Дионисия. Ср.:

> И тако нареченный митрополит Митяй посла к Деонисию епископу Суждалскому, глаголя: „почто, пришед в град, ко мне не пришел еси поклонитися и благословитися, и сице не чествовал мя еси и пренебрег, якоже некоего от последних суща? не веси ли, кто есмь аз? власть имам и в тебе и во всей митрополии". Деонисей же епископ Суждалскый, встав, иде к нему и, пришед, рече ему: „присылал еси ко мне, глаголя, яко власть имам на тебе; но убо не имаши власти на мне никоеяже..."[39].

Если бы мы не знали контекста, то грамматически мы вправе были бы понять слова Дионисия «присылал еси ко мне, глаголя, яко власть имам на тебе» таким образом: «Ты присылал ко мне, говоря, что я (Дионисий) обладаю властью над тобой». На самом же деле фраза «власть имам на тебе» принадлежит не Дионисию, а Митяю, т.е. слова Дионисия означают следующее: «Ты присылал ко мне, говоря, что обладаешь надо мной властью». Как видим, один и тот же текст может выражать как несобственно-прямую, так и косвенную речь, причем в зависимости от той или иной трактовки существенно меняется смысл высказывания.

Вышеприведенные случаи характеризуются прежде всего тем, что объединение различных точек зрения (соответственно — объединение текстов, принадлежащих разным лицам) происходит здесь внутри одной и той же фразы (такой фразой является при этом сложноподчиненное предложение)[40].

Эти случаи относительно просты, так как нам ясны границы, где кончается текст, принадлежащий одному автору, и начинается текст, принадлежащий другому. Так, мы можем в каждой из приведенных фраз взять какие-то слова в кавычки и рассматривать данный случай как продукт случайной речевой интерференции, т.е. явления, относящегося к речи, а не к языку[41]. «Трактирщик сказал, что „не дам вам есть, пока не заплатите... "», «...посланник... позволил себе сказать, что „мы у себя во Франции..."».

---

[39] ПСРЛ, XI, 1897, с. 37.

[40] Ниже мы рассмотрим случаи объединения различных точек зрения в простом предложении.

[41] О разграничении языка и речи, принятом в современном языкознании, см.: Соссюр, 1933.

В этом смысле только что приведенные случаи объединяются с цитированными выше примерами из Толстого, поскольку и там границы чужого слова отчетливо даны во фразе, и нам легко проделать соответствующую операцию с кавычками (собственно говоря, курсив, которым выделяет Толстой элементы чужого текста, и является функциональным эквивалентом кавычек).

Кавычки представляют собой достаточно специфическое средство выражения в том смысле, что относятся исключительно к письменной речи[42]. Но в русском языке существуют особые слова, выполняющие функцию кавычек (в предложениях рассматриваемого типа), т.е. вводящие прямую речь и отмечающие вообще границу чужого текста: такую роль играют слова (частицы) «мол», «де», «дескать». Ср., например, следующую фразу у Достоевского в «Бедных людях»:

> Заключил же он тем, что, д е с к а т ь, простите мою дерзость и мое неприличие, Макар Алексеевич (Достоевский, т. I, с. 90)[43].

Легко видеть, что, если убрать слово «дескать» в приведенной фразе, перед нами будет случай несобственно-прямой речи, совершенно аналогичный обсуждавшимся выше примерам. Соответственно, мы вправе, вообще говоря, трактовать эти последние как эллиптические конструкции, возникшие в результате опущения слов

---

[42] Применительно к устной речи соответствующая информация (т.е. обозначение границы чужого текста) может быть передана при помощи паузы, изменения интонации и тембра голоса и т.п.

[43] Нижеследующий пример (взятый из доношения В.К.Тредиаковского в канцелярию Академии наук от 4 ноября 1753 г.) особенно наглядно иллюстрирует функциональную связь подобных слов с введением в текст элементов прямой речи. «... г. советник Ломоносов... говорил г. асессору Тауберту... о своем председании пред ним и, следовательно, пред всеми старшими его в академической службе, именно ж: что понеже всемилостивейшая государыня пожаловала его советником за отличную его науку, то-де я потому первенствующий пред всеми профессор» (Пекарский, II, с. 171). В этом примере косвенная речь (начинающаяся со слов «что понеже...»), в которой о Ломоносове говорится в 3-м лице (ср. местоименную форму «его», встречающуюся дважды) неожиданно переходит в прямую (ср. местоименную форму «я»). Знаменательно при этом, что введение элемента прямой речи (местоимения 1-го лица) сразу же обусловливает появление в тексте частицы «де». Элиминация этой частицы из текста в данном случае невозможна без ущерба для грамматической правильности данной фразы. Мы видим, что соответствующая частица очень точно обозначает границы «чужого» слова.

подобного рода, предполагая, что в более полном стиле они должны были бы иметь приблизительно следующий вид: «Трактирщик сказал, что, м о л, не дам вам есть...», «посланник... позволил себе сказать, что, д е, мы у себя во Франции...» и т.п.[44]. Такого рода фразы могут быть также отнесены к разновидности несобственно-прямой речи. При этом соответствующие слова (типа частиц «де», «мол», «дескать» в русском языке) можно рассматривать как своеобразные операторы, используемые для перевода прямой речи в авторскую речь (в самом деле, непосредственно в прямой речи употребление этих слов в обычном случае невозможно). Их можно было бы назвать «словами-кавычками» или «цитатными элементами». Элементы такого рода встречаются и в других языках[45].

Вслед за В.Н.Волошиновым, но в отличие от целого ряда исследователей, которые считают возможным объединять под термином «несобственно-прямая речь» такие, например, явления, как внутренний монолог и т.п., и вообще самые разнообразные случаи использования «чужого» слова, — мы употребляем термин «несобственно-прямая речь» в узком смысле: для обозначения явления переходного между прямой речью и косвенной, т.е. такого явления, которое можно определенными операциями превратить (с той или иной степенью точности) как в прямую речь, так и в косвенную. Эти операции могут быть сформулированы на достаточно общем уровне: для перевода из несобственно-прямой речи в прямую речь — это расстановка кавычек и опущение союзов, для перехода из несобственно-прямой речи в косвенную речь — это операция согласования в грамматических формах[46].

---

[44] Следует оговориться, что, в отличие от кавычек, слова типа «де», «мол» и т.п. могут употребляться в косвенной речи, т.е. и в тех случаях, когда имеет место грамматическое согласование форм в главном и придаточном предложении. Так, в принципе возможны примеры: «Трактирщик сказал, что, мол, не д а с т нам есть...», «...посланник позволил себе сказать, что, де, о н и у себя во Франции...» (ср. в этой связи: Пешковский, 1935, с. 430). Подобные случаи могут рассматриваться как вторичные по сравнению с только что приведенными: функция соответствующих слов выступает здесь менее ярко.

[45] См.: Якобсон, II, с. 130—131; Якобсон, 1972, с. 95—96.

[46] При этом если в русском языке предполагается согласование в именных категориях (глагол в косвенной речи согласуется с именем в главном предложении в формах рода, лица, числа), то, например, в романо-германских языках необходимым условием является еще и согласование по времени (consecutio temporum). Следует заметить, что разные языки отличаются еще и по степени однозначности перевода прямой речи в косвенную (иначе говоря, по степени близости этих двух форм речи). Так, например, в русском языке в

Объединение различных точек зрения в простом предложении. Сочетание точек зрения говорящего и слушающего

В приведенных выше случаях несобственно-прямой речи объединение различных точек зрения производилось в пределах сложного (сложноподчиненного) предложения. Ниже мы рассмотрим случаи такого объединения непосредственно в простом предложении. В этот разряд могут быть отнесены, вообще говоря, и цитированные выше примеры спорадического употребления чужого слова во фразе у Толстого; но нас сейчас будут интересовать случаи более органичного соединения элементов «чужого» и «своего» текста во фразе.

Обратимся к примеру.

Толстой пишет в «Войне и мире»:

> Князь Василий, занимавший все те же важные должности, составлял звено соединения между двумя кружками. Он ездил к m a bonne amie* Анне Павловне и ездил dans le salon diplomatique de m a fille...** (т. XI, с. 128).

Здесь характерно двукратное употребление местоимения первого лица ma («моя») — при том, что речь, вообще говоря, идет о третьем лице! — со всей определенностью указывающее на использование в этих случаях точки зрения самого князя Василия.

Герой повести Ф.М.Достоевского «Игрок», обращаясь к Полине, говорит ей: «Я бы, на вашем месте, непременно в ы ш л а за-

---

ряде случаев подобный перевод может быть только приближенным. Например, прямую речь «Хоть бы поесть» мы передадим в косвенной речи примерно так: «Он сказал, что ж е л а л б ы поесть»; фраза «как хорошо» в косвенной речи получает вид: «Он сказал, что э т о о ч е н ь хорошо» или «Он в о с т о р ж е н н о сказал, что э т о хорошо» и т.п. Очевидно, что данное преобразование в этих случаях необратимо, т.е. мы не можем однозначно получить из фразы в косвенной речи исходную фразу в прямой речи. Между тем в латинском языке, так же как и в целом ряде других, перевод из прямой речи в косвенную характеризуется почти максимальной однозначностью (см.: Соболевский, 1948, с. 347 и далее; Волошинов, 1929, с. 151, а также с. 166 и далее).

* Своему достойному другу [букв.: моему. — *Б.У.*].

** В дипломатический салон своей дочери [букв.: моей. — *Б.У.*].

муж за англичанина» (т. V, с. 213). Он — мужчина — употребляет здесь глагольную форму женского рода (что, вообще говоря, противоречит всем законам русского языка) — потому, что, произнося эту фразу, он как бы становится временно на точку зрения своей собеседницы — «на вашем месте» — говорит он ей — и действительно становится в этот момент на ее место, что проявляется и лингвистически). Вырванная из контекста, эта фраза может восприниматься только как принадлежащая женщине.

Мы видим, что в одной и той же фразе (представляющей собой к тому же простое предложение) совмещено несколько точек зрения — или, иначе говоря, совмещены элементы двух сфер речи: говорящего и слушающего. Можно сказать, что здесь имеет место внутриязыковое двуязычие между тем и другим.

При этом чужое слово здесь более органично входит в текст, будучи не так легко вычленимо, нежели в приведенных выше случаях несобственно-прямой речи. В самом деле, если мы и можем перевести элементы чужой речи в прямую речь (т.е. расставить кавычки), то со значительно большей натяжкой — отнюдь не так легко, как в предыдущем случае[47]; к тому же и сами границы чужого слова здесь не обозначены однозначно (в отличие от приведенных выше примеров). В то же время перевести данную фразу в план косвенной речи путем каких-либо заранее определенных операций и вовсе невозможно. Таким образом, подобная фраза не представляет случая несобственно-прямой речи в непосредственном смысле слова[48]: точки зрения слились здесь более тесно.

Следует заметить, что совмещение различных точек зрения — в частности, точек зрения говорящего и слушающего — очень часто в устной речи.

Так, именно этот случай имеет место, когда употребляют такой распространенный в современной разговорной речи оборот, как «Вы меня, конечно, извините». В подобных случаях говорящий как бы предвосхищает оценку слушающего, он становится на его (слушающего) точку зрения.

---

[47] Эта относительно меньшая легкость станет наглядной, если мы попробуем, прочтя данную фразу вслух, выделить в ней чужую прямую речь интонацией; в то же время в приведенных выше случаях (несобственно-прямой речи) перевод в прямую речь вполне поддается интонационному выделению. Ср. выше, с. 53 (примеч. 42).

[48] Ср. определение несобственно-прямой речи выше, с. 54.

Ср. подобный же переход от точки зрения говорящего к точке зрения собеседника в следующей характерной фразе (записанной в ситуации спора между торопящимся студентом и придирающимся к нему вахтером, который требует предъявить документ): «Чего пристаете, не видите разве — человек спешит!» «Человеком» здесь называет себя сам говорящий, имея в виду, что вахтер должен был бы увидеть, что «человек спешит» и войти в его, т.е. «человека», состояние; говорящий, таким образом, как бы становится на позицию вахтера (говоря о себе в третьем лице) и подсказывает ему правильную точку зрения. Совершенно так же объясняются и случаи, когда говорящий по отношению к себе самому употребляет неопределенно-личную форму — например, когда дающий говорит: «Бери, пока дают!» или при обращении типа «Кому говорят?» (в этих случаях говорящий становится на точку зрения собеседника и говорит о себе, соответственно, — с его, собеседника, точки зрения — в нарочито безличном третьем лице множественного числа)[49].

Можно заметить, что приведенные случаи использования чужого слова в бытовой речи более характерны для вульгарного стиля. Это не случайно, поскольку данный процесс представляет собой один из типичных путей эволюции языка (изменения значения слов) (ср., например, эволюцию значения слова «наверное» в русском языке, которое еще в начале этого века обозначало «наверняка», тогда как теперь употребляется в смысле «вероятно» и даже «возможно», т.е. в значении, в большой степени противоположном предыдущему; можно видеть, что здесь произошел сдвиг от точки зрения говорящего к точке зрения слушающего). В то же время вульгарный стиль является, как правило, более продвинутым в лингвистическом отношении, т.е. тут обычно в первую очередь совершаются те процессы, которые еще не затронули другие пласты языка[50]. Таким образом, понятно, что именно в вульгарном стиле явления несобственно-прямой речи и вообще использования чужого слова должны превалировать[51].

---

[49] Сюда же относится и неправильный с точки зрения стилистических норм русского языка оборот «я кушаю». Считается, что про себя следует говорить «я ем», хотя про другого можно сказать «Вы кушаете»; таким образом, и здесь можно видеть пример использования чужой точки зрения.

[50] См. об этом: Успенский, 1969, с. 499—500.

[51] Фразеологическое использование чужой точки зрения, в частности, обращение к точке зрения собеседника, нередко имеет иронический или издевательский оттенок. Ср., например, издевательское использование полонизмов в посланиях Ивана Грозного при обращении к полякам или деятелям Литовской Руси, когда он говорит как бы от их имени, вкладывая в их уста нуж-

В общем близкий случай совмещения речевых позиций можно видеть и тогда, когда мы говорим ребенку: «Какие мы красивые!». Мы говорим это не только со своей точки зрения (с точки зрения говорящего), но и с точки зрения самого ребенка (слушающего) — т.е. как бы от лица его самого, но вместе с тем и со своей собственной точки зрения (поскольку мы вкладываем в его уста фразу, принадлежащую нам, а не ему), причем различные точки зрения (говорящего и слушающего) совмещены здесь, чтобы передать оттенок соучастия, неразделимости, характерный в отношении к маленькому ребенку[52].

Вообще, разговаривая с маленьким ребенком (особенно не научившимся еще говорить), нам свойственно становиться на его точку зрения — что проявляется прежде всего в плане фразеологии; во многих ситуациях такое поведение является нормой. Действительно, очень многие фразы мы говорим от лица ребенка и его интонацией — как бы подсказывая ему, что говорят в той или иной ситуации. Так, обычно мы говорим, например: «Иди ко мне на ручки», а не «на руки», т.е. используем при этом не собствен-

---

ное ему содержание. Например, при обращении к королю Баторию: «Ино то давно ведомо, что ты завсе прагнешь на кровопролитство хрестьянское!». К гетману Ходкевичу: «Его же ты не зная, нецнотный [бесчестный — *Б.У.*] человек, похваляешь» и т.п. (см.: Иван Грозный, 1951, с. 234, 272; ср.: Тамань, 1961, с. 200—201).

Аналогичное явление можно встретить в естественной диалогической речи, когда говорящий передразнивает собеседника, речь которого характеризуется какими-то специфическими признаками (например, акцентом, теми или иными дефектами и т.п.), произнося определенные слова на его (собеседника) речевой манер, т.е. как бы вкладывая при этом собственное содержание в чужие уста.

[52] В целом ряде речевых ситуаций та же модель может выступать и по отношению ко взрослому (в частности, когда подчеркивается снисходительное или ироническое отношение к тому или иному лицу, как бы уподобляемое отношению к ребенку). Так, у Достоевского в «Бесах» Петр Степанович иронически говорит о своем отце: «Мы, знаете, в карточки очень повадливы...» (т. X, с. 162), как бы вкладывая эти слова и в его уста; таким же образом говорит губернаторша Юлия Михайловна о Лизе: «Я... хорошо знаю, какая на наших плечиках всевластная головка» (т. X, с. 126). При этом уменьшительные формы вроде «карточки», «плечики», «головки», опять-таки, подчеркивают апелляцию к ситуации общения с ребенком.

Тот же, в общем, оттенок снисхождения выступает и в традиционном обращении милиционера к нарушителям порядка: «Граждане, давайте не будем!»

ную точку зрения, а точку зрения ребенка (выраженную фразеологически); подобные примеры нетрудно умножить. Не менее характерно в этой связи и то, что в присутствии ребенка мы часто именуем друг друга с его точки зрения (можно сослаться в этой связи на довольно распространенную ситуацию, когда супруги называют друг друга «папа» и «мама»).

Максимальная концентрация противостоящих точек зрения в тексте: случаи объединения различных точек зрения в одном и том же слове

Еще более парадоксальный случай объединения разных точек зрения представлен тогда, когда различные точки зрения объединяются в одном и том же слове. Этот случай, правда, характерен более для сферы речи, нежели для сферы языка, т.е. относится скорее к спорадической импровизации (непосредственному процессу порождения текста), чем к норме. В то же время этот случай имеет отношение и к литературным текстам.

Так, Ф.Ф.Зелинский приводит фразу каторжника из «Записок из мертвого дома» Достоевского «Как тилисну (ее) по горлу ножом» и замечает: «Есть ли сходство между артикуляционным движением слова „тилиснуть“ и движением скользящего по человеческому телу и врезывающегося в него ножа? Нет, но зато это артикуляционное движение как нельзя лучше соответствует тому положению лицевых мускулов, которое инстинктивно вызывается особым чувством нервной боли, испытываемой нами при представлении о скользящем по коже (а не вонзаемом в тело) ноже: губы судорожно вытягиваются, горло щемит, зубы стиснуты — только и есть возможность произнести гласный *и* и языковые согласные *т*, *л*, *с*, причем в выборе их, а не громких *д*, *р*, *з*, сказался и некоторый звукоподражательный элемент»[53].

---

[53] См.: Зелинский, 1911, с. 185—186. Ср.: Шкловский, 1919а, с. 16—17 (примеч.); Панов, 1967, с. 162 (примеч. 2).

Вообще о психофизиологической обусловленности значений различных звуков см., в частности, статьи Г.Н.Ивановой-Лукьяновой, Е.В.Орловой, М.В.Панова в сб.: Высотский, 1966; Штерн, 1967; Сепир, 1929; Ньюман,

Для нас важно в этом примере то, что это слово произносит каторжник. Таким образом, человек, приносящий боль, произнеся данное слово, как бы сам испытывает чувство боли, — т.е., оставаясь самим собой, он как бы принимает одновременно и точку зрения своей жертвы, — в этот момент он сочетает в себе ощущения и Agens'a и Patiens'a действия (и деятеля и воспринимающего действие). Соответственно, можно сказать, что в одном слове здесь слиты точки зрения воображаемых участников действия — Agens'a и Patiens'a.

Подобное совмещение точек зрения в одном и том же элементе речи нередко проявляется в мимике, в интонации. Укажем, например, на ситуацию, когда мы задаем вопрос, причем заранее уверены в положительном на него ответе: очень часто здесь вопросительная интонация сочетается с утвердительной мимикой (кивком головы). Точно так же человек, рассказывающий, как он избил своего противника, одновременно с рассказом о своих ударах может имитировать искаженное от боли лицо своего противника (аналогичное явление характерно и для пантомимы); человек, который видит, как поодаль пробирается кошка, может произнести фразу: «кошка как тихо бежит» также тихим осторожным шепотом, — как бы с ее (кошкиной) точки зрения, т.е. органически сливая свою точку зрения с точкой зрения того, о ком он говорит.

Если искать аналогии в плане изобразительного искусства, можно сослаться на прием, особенно характерный для японского рисунка, когда художник как бы дает почувствовать зрителю самый жест автора, выражая, например, быстроту и гибкость движения птицы, которая изображается на рисунке, в быстроте и нервности самого штриха[54]. Иными словами, художник заставляет зрителя сделаться соучастником его творческого акта и в то же время объединяет в рисунке свои чувства и характеристики, присущие самому изображаемому им объекту.

1933; Бонфанте, 1964, с. 35. О специальном использовании этих значений в поэзии см.: Панов, 1966; ср. также замечания Г.А.Гуковского (Гуковский, 1965, с. 61).

[54] См. по этому поводу: Никитин, 1924, с. 214. Аналогии сказанному нетрудно подыскать и на материале европейского искусства (где, однако, это явление имеет более индивидуальный характер) — сославшись, например, на вихревой мазок в живописи Ван-Гога, передающий иногда движение изображаемой формы, или на сплошную линию, передающую движение, в графике Пикассо или Матисса.

Влияние авторского слова на чужое слово

Относительно менее явные случаи. Внутренняя речь

Все рассмотренные выше случаи объединяются тем общим свойством, что авторский текст в них тем или иным образом видоизменяется под влиянием чужого слова — или, иначе говоря, авторский текст уподобляется чужому слову.

Может быть, однако, и противоположный случай, который нам и предстоит рассмотреть, — а именно когда чужое слово (в частности, речь персонажа) уподобляется авторскому. Иначе говоря, в этом случае чужое слово испытывает на себе воздействие авторского слова и изменяется под его влиянием.

В достаточно явном виде эта авторская обработка чужого слова представлена в том случае, когда передаются чувства и мысли героя, причем угадывается характерный для этого героя текст, но при этом речь о герое ведется в третьем лице.

Вот, например, как описывает Толстой Петю Ростова, который идет в Кремль смотреть на Александра I:

> Петя уже не думал о подаче прошения. Уже только ему увидать бы Его [т.е. государя. — *Б.У.*], и то он считал бы себя счастливым! («Война и мир», т. XI, с. 89).

Здесь явно передается речь самого Пети, хотя формально она и преподносится от лица автора (ср., например, синтаксис последней фразы и особенно орфографическое выделение местоимения третьего лица, относящегося к Александру I, подчеркивающее идентификацию автора и героя)[55].

Если мы заменим в приведенном отрывке личное местоимение третьего лица (относящееся к герою) на местоимение первого лица, то мы получаем обычный случай монологической прямой речи[56].

Таким образом, операция замены местоимений в данном случае функционально аналогична операции расстановки кавычек в

---

[55] Ср. также разбор отрывка из «Кавказского пленника» в кн.: Волошинов, 1929, с. 164.

[56] См.: Волошинов, 1929, с. 164; ср.: Томашевский, 1959, с. 288.

приведенных выше случаях несобственно-прямой речи: обе операции приводят к одному результату, в итоге которого мы получаем из непрямой речи прямую.

Так образуется та разновидность повествования, которую принято называть «внутренней речью» или «внутренним монологом»[57]. Во многих случаях подобные примеры с равным правом могут рассматриваться и как результат воздействия авторского слова на слово героя и как результат обратного воздействия (т.е. как случай изменения авторской речи под влиянием чужого слова). Но иногда одной замены местоимений недостаточно для того, чтобы получить из речи автора речь персонажа, поскольку само слово персонажа может быть в достаточной степени обработано автором, окрашено авторской интонацией; в этом случае точка зрения автора и точка зрения персонажа неразрывно сливаются в тексте, в результате чего мы, воспринимая переживания героя с его точки зрения, все время слышим вместе с тем и интонацию самого автора[58].

Вообще внутренний монолог героя (который формально может быть дан даже от первого лица) очень часто несет следы большего влияния авторской обработки, чем обычная (т.е. диалогическая) прямая речь того же героя: индивидуальность персонажа, проявляющаяся в его диалогической прямой речи, часто устраняется автором во внутреннем монологе и заменяется собственно авторскими словами, автор выступает здесь как бы в качестве редактора, который обрабатывает текст данного персонажа.

Эта разница между способами оформления диалогической речи и внутреннего монолога может быть понята, по-видимому, только в том смысле, что если прямая речь персонажа представляет собой объективный факт и автор может ставить себя в положение человека, которому остается только со всей возможной точностью зафиксировать услышанное, то внутренний монолог отражает мысли и раздумья героя, и автор, соответственно, должен сосредоточиться на их сущности, а не на их форме.

Подобные случаи обработанной автором прямой речи вообще очень часто используются — как в литературе, так и в бытовом

[57] Мы не останавливаемся специально на случаях диалогизации внутренней речи, когда единый внутренний монолог разбивается на два голоса. См. примеры из Толстого: Виноградов, 1939, с. 186.

[58] См. подробнее: Волошинов, 1929, с. 156—157 (разбор отрывка из «Медного всадника»).

рассказе — для передачи того, что должно было происходить в сознании описываемого персонажа; в таких случаях нередко происходит ссылка как бы на условный внутренний монолог, которого нет на самом деле, но который в принципе мог бы быть представлен.

Примером может служить описание с точки зрения княжны Марьи, которое переходит — в той же фразе! — в описание с точки зрения маленького князя Николая Болконского, а затем снова переходит в описание с точки зрения княжны:

> Сколько раз она ни говорила себе, что не надо позволять себе горячиться уча племянника, почти всякий раз, как она садилась с указкой за французскую азбуку, ей так хотелось поскорее, полегче перелить из себя свое знание в ребенка, уже боявшегося, что вот-вот тетя рассердится, что она при малейшем невнимании со стороны мальчика вздрагивала, торопилась, горячилась, возвышала голос, иногда дергала его за руку и ставила в угол («Война и мир», т. X, с. 301).

Мы имеем здесь совершенно очевидную ссылку сначала на точку зрения княжны, потом — на точку зрения маленького князя, наконец, вслед за этим — на абстрактную точку зрения автора-рассказчика: такие случаи представляют собой ссылку не столько на какие-либо особенности фразеологии соответствующего персонажа, сколько на его сознание. Тем не менее удобно отнести эти случаи именно к плану фразеологии, поскольку их можно представить как результат некоего предполагаемого внутреннего монолога (произведенного от лица персонажа), который затем переведен в план авторской речи.

Более явные случаи: влияние автора на прямую речь действующих лиц

Еще более сильное влияние авторского слова на слово персонажа имеет место в том случае, когда автор говорит за своего героя. Это явление В.Н.Волошинов определяет как замещенную прямую речь. В качестве иллюстрации

данного явления Волошинов приводит следующий характерный отрывок из пушкинского «Кавказского пленника»[59].

Склонясь на копья, казаки
глядят на темный бег реки —
и мимо их, во мгле чернея,
плывет оружие злодея...
О чем ты думаешь, казак?
Воспоминаешь прежни битвы
. . . .
Простите, вольные станицы,
и дом отцов, и тихой Дон,
война и красные девицы!
К брегам причалил тайный враг,
стрела выходит из колчана —
Взвилась — и падает казак
с окровавленного кургана.
(Пушкин, т. IV, с. 101; многоточие
в начале — Пушкина)

Разбирая этот отрывок, Волошинов пишет, что здесь «автор представительствует своему герою, говорит за него то, что он мог бы или должен был бы сказать, что приличествует данному положению. Пушкин за казака прощается с его родиной (чего сам казак, естественно, сделать не может)»[60].

Уже из последнего примера видно, что авторская обработка чужого слова может происходить не только в собственно авторском тексте, но и в прямой речи действующих лиц.

Так, в «Житии протопопа Аввакума», которое, как это показывает В.В.Виноградов[61], в большой степени строится на параллелизме с библейскими мотивами, нередко происходит незаметное внедрение библейских текстов в речи действующих лиц[62]. Цитатами из Библии говорит не только сам Аввакум (что могло бы быть объяснено его духовным образованием), но и другие действующие лица. Так, в уста врага Аввакума, казачьего атамана Пашкова, Аввакум вкладывает слова Иуды («Согрешил окаянный, пролил

---

[59] См.: Волошинов, 1929, с. 163. Добавим еще, что тут имеет место характерный диалог автора с героем, от имени которого выступает тот же автор.

[60] Там же.

[61] См.: Виноградов, 1923, с. 211—214.

[62] Там же, с. 213.

кровь неповинну», Матф. XXVII, 4); в уста раскаявшегося Евфимея Стефановича и келаря Никодима — слова блудного сына и т.п.[63].

Таким образом, автор (Аввакум), по существу, говорит здесь за своих героев — но уже не в контексте авторского повествования (как в предыдущем примере), а непосредственно в прямой речи действующих лиц[64].

В других случаях эта авторская обработка прямой речи действующих лиц проявляется менее явно, хотя и может быть достаточно определенна; изменение степени авторского воздействия на чужое слово (в данном случае на прямую речь действующих лиц) при этом с очевидностью свидетельствует об определенной смене авторской позиции (т.е. смене точек зрения при повествовании). Для иллюстрации этого мы обратимся к анализу авторской позиции при передаче прямой речи действующих лиц в «Войне и мире» — и прежде всего к рассмотрению случаев употребления французского языка (в прямой речи).

Некоторые вопросы авторской передачи прямой речи в «Войне и мире» в связи с проблемой точек зрения — французская речь в «Войне и мире» и картавость Денисова

Мы говорили выше о возможности авторской обработки прямой речи действующих лиц, и в этой связи интересно рассмотреть

---

[63] Там же. — Отсюда едва ли выдерживают критику попытки некоторых авторов решить вопрос об историчности тех или иных новозаветных персонажей на том основании, что их речи восходят к ветхозаветным образцам (см. пример такой неудачной попытки в кн.: Ленцман, 1967, с. 44—45).

[64] Это нерасчлененное слияние евангельских событий с событиями собственной жизни вообще характерно для Аввакума. Замечательно в этой связи, что не только происходящее с ним описывается Аввакумом через параллели с евангельскими сюжетами, но и, наоборот, евангельские события в его изложении могут испытывать определенное влияние его биографии. Так, пересказывая апокрифическое Никодимово евангелие в своей «Беседе о кресте к неподобным», Аввакум повествует о том, как Христа волочили первосвященники Анна и Каиафа; упоминания об этом нет в Никодимовом евангелии, зато этот факт точно соответствует биографии самого Аввакума, причем Анна и Каиафа неоднократно ассоциируются Аввакумом с патриархом Никоном (см.: Демкова, 1965, с. 214, ср. с. 224).

некоторые проблемы передачи прямой речи в «Войне и мире». В результате такого рассмотрения оказывается, что Толстой в разных случаях как бы стоит на разных позициях по отношению к передаваемой им прямой речи (которая может относиться при этом к одному и тому же лицу).

В одних случаях позиция автора «Войны и мира» — это позиция объективного наблюдателя, который слышит, что говорят другие (т.е. действующие лица), и задача которого состоит в том, чтобы со всей возможной точностью, как бы протокольно зафиксировать им услышанное. Отсюда педантизм и скрупулезность Толстого в передаче фонетических особенностей речи действующих лиц и вообще внимание автора к произношению, ср. прежде всего картавость Денисова, а также различные неправильности в русской речи моряка на собрании в Слободском дворце (т. XI, с. 93), далее, речь полковника-гусара на именинном обеде у Ростовых и многочисленные другие примеры[65]; тем же объясняется и дословная передача французской речи персонажей в «Войне и мире».

Но это лишь одна из возможных авторских позиций: в другом случае позиция автора по отношению к речи действующих лиц принципиально иная. Ее, скорее, можно было бы сравнить с позицией редактора, пропускающего через свой фильтр все, что он слышит, и соответственно определенным образом обрабатывающего прямую речь персонажей[66].

Так, рассмотрение случаев употребления французского языка в прямой речи действующих лиц «Войны и мира» показывает, что французская или русская речь персонажей вовсе не всегда обусловлена тем, на каком языке данное лицо действительно (в представлении автора) говорит в соответствующий момент, — но может иметь и чисто функциональные задачи, непосредственно связанные с проблемой авторской точки зрения.

В самом деле, очень часто французская речь (т.е. речь, которая предполагается автором реально произнесенной по-французски) может даваться по-русски (в русском переводе или пересказе), тогда как в других случаях она передается непосредственно так, как она была произнесена. Эта авторская обработка прямой речи

---

[65] См.: Виноградов, 1939, с. 202—204.

[66] Заметим, что эти две позиции могут интерпретироваться как синхронная и диахронная. Мы остановимся специально на этой проблеме ниже (с. 90 и сл.).

парадоксально сочетается в «Войне и мире» со стремлением к предельно точной фиксации речи действующих лиц, обнаруживаемой Толстым в других случаях.

Действительно, французы в «Войне и мире» время от времени изъясняются по-русски или же на смешанном русско-французском языке, подобном тому, какой представлен в романе в речи русских дворян. Например, по-русски обращается Наполеон к раненому князю Андрею, к пленному денщику Лаврушке, по-русски же он говорит с генералом Балашевым и даже с французскими генералами. Характерно, что во многих случаях Наполеон начинает с французского языка, а потом переходит на русский или мешает французские и русские слова.

Иногда возможны даже диалоги, в которых адъютант Наполеона говорит по-французски, а Наполеон ему отвечает по-русски или же наоборот:

> — Sire, le Prince...* — начал адъютант.
> — Просит подкрепления? — с гневным жестом проговорил Наполеон (т. XI, с. 243; многоточие Толстого).

Или:

> — Наш огонь рядами вырывает их, а они стоят, — сказал адъютант.
> — Ils en veulent encore!..** — сказал Наполеон охриплым голосом (т. XI, с. 259).

Вырванные из общего контекста, эти отрывки могли бы быть поняты только одним способом — а именно, что Наполеон и его адъютант говорили друг с другом на разных языках (как это делают билингвы)[67].

---

* Государь, герцог....

** Им еще хочется!..

[67] Парадоксальный пример подобного столкновения языков в диалогической речи встречается в «Хожении за три моря» Афанасия Никитина, где вообще довольно широко используется иноязычная речь (на том или ином восточном языке — арабском, персидском, татарском) как изобразительное средство. Диалог между Афанасием Никитиным и мусульманином Меликом дается здесь таким образом, что слова Мелика приведены по-русски, а слова Афанасия Никитина — по-татарски, причем без русского перевода: «Бесерменин же Мелик, тот мя много понуди в веру бесермантскую стати. Аз же ему рекох: „Господине! ты намаз кыларесень, мен да намаз киларьмен; ты бешь на-

Точно так же — то по-французски, то по-русски — говорят и другие французы: виконт де Мортемар, с которым мы встречаемся на вечере у Анны Павловны Шерер, Мюрат (т. XI, с. 19), Даву (т. XI, с. 21) и т.п.

Аналогично и французская речь русских дворян может быть дана автором не по-французски, а по-русски, причем Толстой может специально подчеркивать, что на самом деле разговор шел по-французски.

Например:

> — Отчего, я часто думаю, — заговорила она [маленькая княгиня. — *Б.У.*], как всегда, по-французски... (т. IX, с. 31).

И далее вся речь княгини дается по-русски.

> — Вот, по крайней мере, мы вами теперь вполне воспользуемся, милый князь, — говорила маленькая княгиня, разумеется по-французски, князю Василью... (т. IX, с. 272).

> ...князь Долгоруков ... по-французски обратился к князю Андрею.
> — Ну, мой милый, какое мы выдержали сражение (т. IX, с. 306).

И далее вся речь Долгорукова идет по-русски.

> — Где вы — там разврат, зло, — сказал Пьер жене. — Анатоль, пойдемте, мне надо поговорить с вами, — сказал он по-французски (т. X, с. 366).

И далее там же:

маз кыларьсиз, мен да 3 кыларемень; мень гарип, а сень иньчай" [т.е. ты молишься, и я молюсь; ты пять раз молишься, а я 3 раза; я — чужеземец, а ты — здешний]. Он же ми рече: „Истину ты не бесерменин кажешися, а хрестьянства не знаешь"» (Афанасий Никитин, 1986, с. 26; ср.: Трубецкой, 1983, с. 160, примеч. 29; Успенский, 1994, с. 266 и сл.). Здесь подчеркивается иноязычная речь Афанасия Никитина, тогда как для его собеседника татарская речь нормальна (не является иноязычной) и, следовательно, не заслуживает внимания читателя. Соответственно, речь самого Афанасия Никитина представлена, так сказать, в авторском остранении, тогда как речь Мелика дается обычным для читателя образом — по-русски.

— Вы обещали графине Ростовой жениться на ней? хотели увезти ее?
— Мой милый, — отвечал Анатоль по-французски (как и шел весь разговор), я не считаю себя обязанным отвечать на допросы, делаемые в таком тоне.

— Я очень, очень благодарна вам, — сказала ему княжна [Марья. — *Б.У.*] по-французски (т. XI, с. 161).

В других же случаях, как мы это хорошо знаем, французская речь тех же Пьера, Анатоля, княжны Марьи, маленькой княгини или князя Долгорукова передается в романе непосредственно по-французски.

Более того, передавая французскую речь при помощи русского языка, Толстой может даже обращать наше внимание на особенности произнесения тех или иных французских слов — при том, что нам они даются в русском переводе:

— Вы верите всему, что вам скажут. Вам сказали... — Элен засмеялась, — что Долохов мой любовник, — сказала она по-французски, с своею грубою точностью речи, выговаривая слово «любовник» (т. X, с. 31; многоточие Толстого)[68].

— Еще, может, дотянется до завтрашнего утра? — спросил немец, дурно выговаривая по-французски (т. IX, с. 86).

Дурной французский язык доктора-немца здесь передается средствами русского языка (ср. неправильное употребление слова «дотянется»)[69]. Иначе говоря, с переводом французской фразы на русский язык неправильная французская речь переводится через неправильный русский оборот (инвариантом остается прежде всего сама неправильность).

---

[68] Характерно, что несколько ниже в той же сцене, передавая (по-русски) прямую речь Элен, где опять встречается слово «любовники», Толстой считает нужным сопроводить это слово приведенным в скобках французским эквивалентом, как бы подчеркивая его реальное произнесение: «...редкая та жена, которая с таким мужем, как вы, не взяла бы себе любовников (des amants)» (т. X, с. 31).

[69] Отмечено Виноградовым: Виноградов, 1939, с. 202.

Ср. также разговор Наполеона с Лаврушкой:

> Наполеон велел ему ехать рядом с собой и начал спрашивать:
> — Вы казак?
> — Казак-с, ваше благородие (т. XI, с. 13).

Наполеон говорит как будто бы на том же самом языке, что и Лаврушка, но чрезвычайно показательно употребление им личного местоимения «вы»: это буквальный перевод с французского (русский офицер употребил бы в этой ситуации «ты»)[70].

Еще пример такого же рода:

> — Вы негодяй и мерзавец, и не знаю, что́ меня воздерживает от удовольствия размозжить вам голову вот этим, — говорил Пьер, — выражаясь так искусственно потому, что он говорил по-французски (т. X, с. 366).

Здесь, как и в предыдущем случае, французская речь персонажа передается русскими словами, но в то же время русский текст представляет собой неестественный, буквальный перевод с французского, сохраняя, таким образом, какие-то формальные характеристики исконного французского текста[71].

Итак, реально произнесенная французская речь может передаваться в «Войне и мире» то непосредственно на французском языке, то в виде русской речи, то в виде смешанного русско-французского разговора. Можно предположить, следовательно, что те случаи, чрезвычайно распространенные в «Войне и мире», когда русские мешают французскую речь с русской, не обязательно обусловлены стремлением к доскональной передаче реальной речи в пред-

[70] Соответствующая разница в обращении между французским и русским языками может быть прослежена и на речи других персонажей «Войны и мира». Так, Наташа и Соня по-русски обращаются друг к другу на «ты», однако, переходя на французский язык, они употребляют местоимение мн. числа (vous).

[71] Любопытно сопоставить эти примеры с тем неправильным русским языком, на котором написано письмо Жюли Друбецкой к княжне Марье или на котором говорят русские дворяне в салоне Жюли, — в период Отечественной войны, когда говорить по-французски стало непатриотично. Во всех этих случаях мы имеем буквальный перевод с французского, сохраняющий грамматические особенности французского оригинала.

ставлении автора, а могут быть следствием каких-то специальных (композиционных) задач.

Отсюда, между прочим, следует, что в тех случаях, когда прямая речь в романе дается по-русски (или в виде смешанной русско-французской речи) — и не сопровождается специальной ремаркой автора относительно того, как произносилась данная фраза, — мы в принципе не можем знать, на каком языке она мыслилась произнесенной в действительности. Между тем там, где дается непосредственно французский текст, мы знаем, что данный текст был на деле произнесен по-французски. Можно сказать, что оппозиция французского и русского языков может нейтрализоваться в «Войне и мире», причем французский язык выступает как маркированный член оппозиции.

Весьма показательно в этой связи свидетельство самого Толстого, который писал (в заметке «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“»): «Для чего в моем сочинении говорят не только русские, но и французы частью по-русски, частью по-французски? Упрек в том, что лица говорят и пишут по-французски в русской книге подобен тому упреку, который бы сделал человек, глядя на картину и заметив в ней черные пятна (тени), которых нет в действительности. Живописец не повинен в том, что некоторым — тень, сделанная им на лице картины, представляется черным пятном, которого не бывает в действительности; но живописец повинен только в том, ежели тени эти положены неверно и грубо... И потому, не отрицая того, что положенные мной тени, вероятно, неверны и грубы, я желал бы только, чтобы те, которым покажется очень смешно, как Наполеон говорит то по-русски, то по-французски, знали бы, что это им кажется только оттого, что они, как человек, смотрящий на портрет, видят не лицо со светом и тенями, а черное пятно под носом» (т. XVI, с. 8—9).

Таким образом, французский язык нужен автору «Войны и мира» не столько для соотнесения с реальной действительностью (описываемой в произведении), сколько как *технический прием* изображения[72].

[72] Упрекая Толстого в нелогичном использовании французского языка, некоторые критики писали, что «для того, чтобы показать, что Наполеон или другое какое-либо лицо говорил по-французски, достаточно было бы ему [Толстому. — *Б.У.*] первую его фразу написать по-французски, а остальные — по-русски» (см.: Виноградов, 1939, с. 147). Очевидным образом подобного рода возражения не учитывают именно композиционной функции данного приема.

Очевидно, что французский язык нужен Толстому прежде всего для того, чтобы передать индивидуальность стиля говорящего (наряду с другими средствами речевой характеристики — индивидуальными словами и т.п.), дать возможность читателю почувствовать, как тот говорит, т.е. дать ему (читателю) как бы ключ к манере разговора, характерной для того или иного говорящего. Далее же, после того как читатель составил себе впечатление об общей манере речи, автор может уже и не быть столь педантичным в передаче разговора.

Совершенно аналогичное замечание должно быть сделано в отношении картавости Денисова. Картавость Денисова передавалась Толстым, хотя и непоследовательно, в первом и втором издании «Войны и мира», но была упразднена автором в третьем (1873 года) — т.е. именно в том издании, в котором и французский язык заменен на русский. Едва ли это совпадение можно считать случайным: представляется, что картавость Денисова вообще функционально аналогична французской речи действующих лиц в «Войне и мире». Именно поэтому передача картавости и непоследовательна — точно так же как непоследовательна и передача французской речи, как мы это только что имели возможность видеть. Так же как и в случае с французским языком, автору важно не столько досконально точно передать фонетические особенности каждой фразы Денисова, сколько дать читателю общее впечатление от его манеры выражения — и время от времени напоминать ему (т.е. читателю) об этой манере[73].

Можно сослаться на аналогичный прием в Евангелии, где слова Христа в одних случаях передаются в переводе, в других же случаях даются прямо по-арамейски — с приложением перевода (например: Марк, V, 41, XV, 34; и в других местах) или даже вообще без перевода (ср.: «аминь глаголю вам...», где «аминь» — арамейское слово, обозначающее «истинно»).

[73] В связи со сказанным представляется ошибочным подход к тексту «Войны и мира» в юбилейном издании Толстого (редакторы текста «Войны и мира» — Г.А.Волков и М.А.Цявловский), где французский язык сохранен (так же как в первом и втором изданиях, но вопреки третьему изданию), но картавость Денисова упразднена (так же как в третьем издании, но вопреки первому и второму) (см. объяснительное примечание редакторов в т. IX юбилейного издания, с. 455). Этот подход кажется нам непоследовательным именно потому, что картавость и французская речь аналогичны по своей функции. Ссылка на то, что Денисов картавит не везде (см. т. IX, с. 455), конечно, не может служить оправданием такого подхода, поскольку то же заме-

«Внутренняя» и «внешняя» позиция автора в плане фразеологии

Итак, при передаче французского языка, картавости Денисова и вообще всевозможных неправильностей речи персонажей можно проследить две принципиально различные авторские позиции. Натуралистическое воспроизведение иностранной или неправильной речи специально подчеркивает дистанцию между позицией говорящего действующего лица и позицией описывающего его наблюдателя (с точки зрения которого в данный момент ведется повествование); иначе говоря, специально подчеркивается несовпадение (разобщенность) этих позиций, а иногда даже и известная «странность» позиции говорящего для описывающего.

Показательно в этом отношении сравнение способа передачи французской речи у Толстого и в прозе Пушкина. Б.В.Томашевский отмечает, что «Пушкин, который в личной жизни гораздо чаще [чем Толстой. — *Б.У.*] был принужден обращаться к французскому языку и в устной и в письменной форме, вовсе не стремится к воспроизведению иностранной речи действующих лиц»[74].

Помимо разницы стилистических приемов у обоих писателей это несомненно объясняется и тем, что во времена Пушкина употребление французского языка не было маркированным, т.е. было настолько повседневным явлением, что не было необходимости его специально отмечать, — тогда как Толстой описывает ту же эпоху, что и Пушкин, но с других позиций: с позиций более позднего времени, когда употребление французского языка уже было в известной степени маркированным[75].

Характерно, между тем, что в тех случаях, где это нужно автору, — например, при противопоставлении французской и русской речи действующих лиц — французские фразы передаются Пушкиным документально (примером может служить диалог Дефоржа-Дубровского и помещика Спицына в главе X «Дубровско-

---

чание в равной степени может быть отнесено и к французскому языку в «Войне и мире».

[74] См.: Томашевский, 1959а, с. 437.

[75] Ср. характерный спор о французском языке в откликах прессы на «Войну и мир» — спор, который, как известно, заставил Толстого в третьем и четвертом изданиях романа вообще убрать французский текст, заменив его русскими эквивалентами.

го», где первый говорит по-французски, а второй — по-русски); французская речь здесь очевидным образом маркирована.

Можно сказать, что в тех случаях, когда автор натуралистически воспроизводит иностранную или неправильную речь, он использует как бы впечатление со стороны (позицию стороннего наблюдателя), т.е. он прибегает к точке зрения заведомо в н е ш н е й по отношению к описываемому лицу. Действительно, писатель акцентирует здесь то, что б р о с а е т с я в г л а з а, — но бросается в глаза именно человеку постороннему, тогда как человек достаточно близкий или знакомый просто не замечает этих особенностей. Автор воспроизводит здесь в н е ш н и е особенности.

Между тем, там, где писатель сосредоточивается не на внешних особенностях речи, а на ее существе, так сказать, не на ее «как», а на ее «что», переводя соответственно указанные специфические явления в план нейтральной фразеологии, — там фразеологическая точка зрения описывающего приближается к точке зрения описываемого (говорящего) персонажа. (Предельный случай подобного сосредоточения на существе, а не на форме имеет место при внутреннем монологе, где речь героя вообще смыкается с авторской речью; мы уже отмечали, что для внутреннего монолога характерно и отвлечение от специфики выражения.) Тем самым в противоположность описанной выше в н е ш н е й точке зрения, здесь можно говорить о точке зрения в н у т р е н н е й.

Понятно, что указанное сближение фразеологических позиций описывающего (автора или рассказчика) и описываемого (действующего лица) может быть констатировано с тем большим основанием, чем меньше различий в фразеологии того и другого. Полярные случаи здесь представлены, с одной стороны, воспроизведением специфических особенностей языка персонажа (случай максимального различия) и, с другой стороны, внутренним монологом (случай минимального различия).

Натуралистическое воспроизведение внешних особенностей речи нередко используется автором для того, чтобы дать читателю представление об общей манере речи, характерной для описываемого персонажа, — после чего автор может уже и не подчеркивать в дальнейшем особенностей его манеры говорить. Так, например, описывается немец-генерал в Оренбурге в «Капитанской дочке»[76]. При его характеристике нам сообщается про его немецкий акцент,

---

[76] Отмечено Томашевским: Томашевский, 1959а, с. 439—440.

и действительно, мы слышим этот акцент (сказывающийся в оглушении согласных, особенно начальных) в его прямой речи: «„Поже мой!“ — сказал он. — „Тавно ли, кажется, Андрей Петрович был еще твоих лет, а теперь вот уш какой у него молотец! Ах, фремя, фремя!“...» и далее (Пушкин, т. VIII, с. 292). Но затем передача акцента прекращается и речь генерала передается нормальным русским языком. Мы как бы уже вошли в описываемое действие — воспринимая его теперь не со стороны, а изнутри — и перестали слышать акцент генерала. (Точно так же, например, нам бросается в глаза картавость незнакомого нам человека, но мы можем забыть о ней, когда становимся хорошо с ним знакомы.)

Таким образом, здесь дается сперва точка зрения внешняя по отношению к говорящему, т.е. как бы впечатление стороннего наблюдателя от разговора данного человека, которая затем может сменяться — время от времени или же раз и навсегда — точкой зрения внутренней: читатель как бы познакомился с манерой речи и может позволить себе отвлечься от внешних средств выражения, чтобы сосредоточиться на ее существе[77].

До сих пор мы рассматривали случаи, когда при передаче прямой речи действующего лица проявляется либо «внешняя», либо «внутренняя» позиция автора. Разумеется, при этом возможны и переходы от одной позиции к другой на протяжении повествования.

Следует указать между тем, что позиции эти могут синтетически совмещаться в тексте, почти одновременно проявляясь в речи описываемого персонажа, в результате чего точка зрения описывающего (автора) теряет какую бы то ни было определенность (раздваивается или даже становится ирреальной).

Иллюстрацией здесь нам будет опять служить французская речь в «Войне и мире». Характерно, например, что при передаче французской речи русскими средствами какие-то слова все-таки могут даваться непосредственно по-французски. Например, в речи Наполеона: «Правда ли, что Moscou называют Moscou la sainte? Сколько церквей в Moscou?» (т. XI, с. 30). Здесь в одном слове (Moscou) происходит ссылка на сознание Наполеона: Москва для него Moscou, и в этом случае Толстой считает нужным указать на

---

[77] Подробнее см. в разделе о «рамках» художественного текста (глава седьмая).

то, как это слово было реально произнесено, — при том, что все другие слова той же фразы переданы им с другой позиции[78].

Порождение фраз подобного рода можно представить как результат синтеза (нерасчленимого совмещения) реально произнесенной французской фразы и ее русского перевода. В других случаях реальная фраза и ее перевод объединяются в тексте, образуя не синтез, а соположение. Так, передавая речь французов в виде русской речи, Толстой иногда чувствует необходимость непосредственно в тексте дублировать русские слова их французскими эквивалентами.

Приведем примеры.

Из речи Наполеона:

> — Поднять этого молодого человека, ce jeune homme, и снести на перевязочный пункт! (т. IX, с. 357).
>
> — Et vous, jeune homme? Ну а вы, молодой человек? (т. IX, с. 358).
>
> — ...даю вам честное слово... даю вам ma parole d'honneur (т. XI, с. 27).

Из речи Александра I:

> — Какая ужасная вещь война, какая ужасная вещь! Quelle terrible chose que la guerre! (т. IX, с. 312).

Из речи масона графа Вилларского:

> — Еще один вопрос, граф... на который я вас не как будущего масона, но как честного человека (galant homme) прошу со всею искренностью отвечать мне (т. X, с. 73)[79].

---

[78] Получающийся в результате эффект внешне совершенно аналогичен тому, что обычно имеет место при двуязычии, когда в одной фразе совмещаются элементы, принадлежащие двум разным языкам.

[79] Мы можем теперь суммировать способы передачи французской прямой речи, которые использует автор «Войны и мира». Французская речь может передаваться:

а) непосредственно по-французски,

б) в русском переводе,

в) в виде смешанного двуязычного текста — когда одна часть фразы дается по-французски, а другая по-русски,

г) в виде дублирования одного и того же выражения и по-французски, и по-русски.

Автор тем или иным способом объединяет здесь воедино реально произнесенную фразу и ее перевод. Толстой выступает тем самым как бы в качестве переводчика, который, давая перевод, считает нужным кое-где сослаться и на оригинальный текст; автор как бы помогает читателю, время от времени ориентируя его на реальные условия произнесения фразы.

Фразы, получающиеся в результате подобного совмещения авторских позиций, в реальной речи, разумеется, невозможны, да они и не претендуют на однозначную соотносимость с реальной действительностью. Смысл данного приема состоит вообще в ссылке на общие условия произнесения фразы или же на индивидуальное сознание говорящего.

Подобные же случаи перевода — для отсылки к тому или иному индивидуальному восприятию — возможны не только при передаче в «Войне и мире» прямой речи, но и непосредственно в авторском тексте:

> Увидев на той стороне казаков (les Cosaques) и расстилавшиеся степи (les Steppes), в середине которых была Moscou la ville sainte, столица того, подобного Скифскому, государства, куда ходил Александр Македонский, — Наполеон неожиданно для всех... приказал наступление... (т. XI, с. 8).

Здесь происходит очевидная ссылка на индивидуальное сознание Наполеона в виде французских слов, вкрапленных в русский текст (последние, таким образом, представляют собой элементы чужого слова, внутренней речи в авторском тексте), — причем там, где автор употребляет русское слово («степи»), он тут же дает и его французский перевод («les Steppes»), как бы ссылаясь на восприятие самого Наполеона[80].

Итак, мы имеем здесь случай перевода авторского текста на индивидуальный язык персонажа.

Возможны и обратные случаи, когда автор переводит с языка индивидуального (использующего элементы чужого слова) на язык объективного описания.

> Решили, что Илье Андреевичу ехать нельзя, а что ежели Луиза Ивановна (m-me Schoss) поедет... (т. X, с. 281).

---

[80] Вообще о функции скобок в авторской речи у Толстого см.: Виноградов, 1939, с. 179.

> Государь в преображенском мундире, в белых лосинах и высоких ботфортах, со звездой, которую не знал Ростов (это была légion d'honneur)... (т. X, с. 146).

В обоих случаях индивидуальное восприятие переводится в план авторской речи.

Особенно показательно в этой связи описание охоты в Отрадном, которое дается как бы одновременно с двух точек зрения: со специальной охотничьей (в н у т р е н н е й по отношению к описываемому действию — использующей позицию самих участников охоты) и обычной, нейтральной (в н е ш н е й по отношению к описываемому действию — использующей позицию постороннего наблюдения). Описание охоты производится на специальном охотничьем языке — но охотничьи выражения каждый раз п е р е в о д я т с я на нейтральный язык — в точности так же, как французские выражения могут переводиться в «Войне и мире» на русский язык:

> Русак уже до половины з а т е р с я (п е р е л и н я л) (т. X, с. 244).

> ...борзая собака ... стремительно бросилась к крыльцу и, подняв п р а в и́ л о (х в о с т), стала тереться о ноги Николая (т. X, с. 245).

> Волк ... прыгнул раз, другой и, мотнув п о л е н о м (х в о с т о м), скрылся в опушку... вся стая понеслась по полю, по тому самому месту, где п р о л е з (п р о б е ж а л) волк (т. X, с. 251).

> Он знал, что в острове были п р и б ы л ы е (м о л о д ы е) и м а т е р ы е (с т а р ы е) волки (т. X, с. 252).

> ...волк покосился на Карая, еще дальше спрятав п о л е н о (х в о с т) между ног и наддал скоку (т. X, с. 254).

> ...вот кругами стала вилять лисица между ними, все чаще и чаще делая эти круги и обводя вокруг себя пушистою т р у б о й (х в о с т о м) (т. X, с. 256).

> ... [Николай. — *Б.У.*] сказал, что он дает рубль тому, кто п о д о́ з р и т, то есть н а й д е т л е ж а ч е г о з а й ц а (т. X, с. 259).

Охотничьи выражения здесь очень близки по своей функции французским словам: и там и здесь имеет место чередование авторских позиций, которое сводится к чередованию «внутренней» и «внешней» точек зрения.

3 „Точки зрения“ в плане пространственно-временно́й характеристики

В определенных случаях точка зрения повествователя может быть как-то — с большей или меньшей определенностью — фиксирована в пространстве или во времени, т.е. мы можем догадываться о месте (определяемом в пространственных или временны́х координатах), с которого ведется повествование. В частном случае, как мы увидим далее, это место рассказчика может совпадать с местом определенного персонажа в произведении, т.е. автор в этом случае как бы ведет репортаж с места нахождения данного персонажа.

В несколько иных терминах здесь можно было бы говорить о пространственной или временно́й перспективе при построении повествования, причем аналогия с перспективным построением здесь представляет собой нечто большее, нежели простую метафору.

Перспектива в широком смысле может пониматься вообще как система передачи изображаемого трех- или четырехмерного пространства в условиях художественных приемов соответствующего вида искусства; при этом в случае классической (линейной) перспективы в качестве точки отсчета выступает позиция лица, непосредственно производящего описание. В изобразительном искусстве речь идет о передаче реального многомерного пространства на двумерной плоскости картины, причем ключевым ориентиром является позиция художника; в искусстве словесном это может быть, соответственно, словесная фиксация пространственно-временны́х отношений описываемого события к описывающему субъекту (автору).

Мы рассмотрим сначала примеры фиксации авторской точки зрения в трехмерном пространстве, а затем перейдем к примерам фиксации ее во времени.

Пространство

Совпадение пространственных позиций повествователя и персонажа

Мы уже говорили, что позиция повествователя (или наблюдателя) может совпадать либо не совпадать с позицией какого-то определенного действующего лица в произведении. Обратимся сначала к первому из этих случаев. Действительно, нередко мы можем констатировать, что рассказчик находится там же, т.е. в той же точке пространства, где находится определенный персонаж, — он как бы «прикрепляется» к нему (на время или на всем протяжении повествования). Например, если данный персонаж входит в комнату — описывается комната, если он выходит из дома на улицу — описывается улица и т.д. При этом в одних случаях автор целиком п е р е в о п л о щ а е т с я в это лицо, т.е. «принимает» на данный момент его идеологию, фразеологию, психологию и т.д.; соответственно и точка зрения, принимаемая автором при описании, проявляется тогда во всех соответствующих планах.

Но в иных случаях автор с л е д у е т за персонажем, но не перевоплощается в него; в частности, авторское описание может быть не субъективно, а надличностно. В этом случае авторская позиция совпадает с позицией данного персонажа в плане пространственной характеристики, но расходится с ней в плане идеологии, фразеологии и т.п. Поскольку автор не перевоплощается в данного персонажа, а как бы становится его спутником — он может давать и описание этого персонажа (что, естественно, невозможно было бы сделать, пользуясь целиком системой восприятия последнего)[1].

Случаи такого пространственного прикрепления автора к своему герою очень распространены. Так, например, в значительной части повествования в «Бесах» Достоевского автор (рассказчик) следует за Ставрогиным, хотя описывает происходящие события не с его — или, лучше сказать, не только с его — точки зрения[2]. В «Братьях Карамазовых» повествователь на большие периоды ста-

---

[1] В определенных случаях подобное описание можно определить как описание, полученное совмещением нескольких точек зрения — например, психологической точки зрения данного героя плюс самого рассказчика, незримо сопутствующего герою. См. подробнее ниже (главу пятую).

[2] Иллюстрацию и анализ см. ниже (в главе пятой).

новится незримым спутником Алеши, Мити и т.д. Нередко подобное следование автора за своим героем становится поводом для того, чтобы описать то или иное событие (не обязательно с точки зрения данного героя). Так, следуя за Пьером (в «Войне и мире»), мы попадаем на Бородинское сражение и становимся его свидетелями (причем Пьер как бы только приводит нас на Бородино, а затем, попав на поле боя, мы уже не обязательно с ним связаны: мы можем оторваться от него и выбрать иную пространственную позицию).

Иногда место повествователя может быть определено лишь относительно: он может быть прикреплен не к одному какому-то персонажу, а к некоторой компании людей, но мы можем констатировать присутствие его в каком-то определенном месте. Ср., например, описание одного из вечеров у Ростовых в «Войне и мире». Молодежь (Наташа, Соня и Николай) сидит в диванной и вспоминает о детстве, причем описание не ведется с чьей-либо конкретной точки зрения.

> — Эдуард Карлыч, сыграйте пожалуйста мой любимый Nocturne мосье Фильда, — сказал голос старой графини из гостиной (т. X, с. 278).

В ответ на просьбу графини Диммлер играет на арфе.

> — Наташа! теперь твой черед. Спой мне что-нибудь, — послышался голос графини (т. X, с. 279).

Толстой мог бы просто сообщить нам, что графиня произнесла данные фразы из гостиной; если бы он так написал, то не было бы пространственной определенности позиции рассказчика, какая имеет место в приведенном случае. При этом подобная фраза была бы совершенно возможна и вполне вписывалась бы в данный текст: так, непосредственно ниже Толстой пишет, что «граф Илья Андреевич из кабинета, где он беседовал с Митинькой, слышал ее [Наташи. — *Б.У.*] пенье» (т. X, с. 280), — и в этом случае автор переходит от пространственно определенной (конкретной) к пространственно неопределенной позиции, при которой ему дано знать и видеть не только то, что делается в одной комнате, но и то, что делается во всем доме или в других местах.

С другой стороны, автор мог бы сказать, что Наташа, Соня или Николай услышали голос графини, т.е. сослаться на их восприятие; это был бы случай «психологической» точки зрения,

использование которой, вообще говоря, очень обычно для Толстого[3]. Характерно, однако, что в данном случае автор этого не делает; выбранная им позиция — это позиция человека, незримо присутствующего в комнате и описывающего то, что он видит.

Отсутствие совпадения пространственной позиции автора с позицией персонажа

Мы рассматривали случаи, когда точка зрения, с которой производится повествование, совпадает с пространственной позицией того или иного действующего лица (или группы лиц). В других случаях подобного совпадения нет — при том, что и здесь может иметь место пространственная определенность позиции повествователя.

Мы остановимся на нескольких формах такого повествования.

Последовательный обзор

Иногда точка зрения повествователя последовательно скользит от одного персонажа к другому, от одной детали к другой — и уже самому читателю предоставляется возможность смонтировать эти отдельные описания в одну общую картину. Движение авторской точки зрения в этом случае аналогично движению объектива камеры в киноповествовании, совершающей последовательный обзор какой-то сцены.

Именно так описывается сражение у Гоголя в «Тарасе Бульбе»: автор последовательно выхватывает своим объективом то одно, то другое единоборство из общей массы сражающихся; при этом авторский объектив не произволен в своем движении — он описывает подвиги одного персонажа до тех пор, пока того не убьют, затем переходит к его победителю и остается с ним до тех пор, пока и тот, в свою очередь не становится побежденным, — и т.д. и т.п. Авторская точка зрения как трофей переходит от побежденного к победителю.

---

[3] О психологической точке зрения речь идти будет ниже (см. главу четвертую).

Авторское описание в данном случае отнюдь не безлично: автор постоянно находится рядом с каким-то участником битвы, все время переходя от одного к другому (причем самый переход от персонажа к персонажу становится возможным только в случае их непосредственного контакта: авторский объектив не самостоятелен в своем перемещении по полю боя, его можно сравнить, скорее, с эстафетой, которая последовательно передается от одного к другому). Таким образом, в известном смысле здесь еще сохранена пространственная прикрепленность повествователя к персонажу, обусловленность авторской позиции позицией действующего лица.

В других случаях движение авторской точки зрения никак не обусловлено перемещением действующего лица, т.е. авторская точка зрения совершенно независима и самостоятельна в своем движении. Ср., например, подобный прием в описании званого обеда у Ростовых в «Войне и мире»:

> Граф из-за хрусталя, бутылок и ваз с фруктами поглядывал на жену и ее высокий чепец с голубыми лентами и усердно подливал вина своим соседям, не забывая и себя. Графиня так же, из-за ананасов, не забывая обязанности хозяйки, кидала значительные взгляды на мужа, которого лысина и лицо, казалось ей, своею краснотою резче отличались от седых волос. На дамском конце шло равномерное лепетанье; на мужском конце все громче и громче слышались голоса, особенно гусарского полковника, который так много ел и пил, все более и более краснея, что граф уже ставил его в пример другим гостям. Берг с нежною улыбкой говорил с Верой о том, что любовь есть чувство не земное, а небесное. Борис называл новому своему приятелю Пьеру бывших за столом гостей и переглядывался с Наташей, сидевшею против него. Пьер мало говорил, оглядывал новые лица и много ел. ...Наташа, сидевшая против него, глядела на Бориса, как глядят девочки тринадцати лет на мальчика, с которым они в первый раз только что поцеловались и в которого они влюблены... Николай сидел далеко от Сони, подле Жюли Карагиной, и опять с тою же невольною улыбкой что-то говорил с ней. Соня улыбалась парадно, но, видимо, мучилась ревностью: то бледнела, то краснела и всеми силами прислушивалась к тому, что́ говорили между собою Николай и Жюли. Гувернантка беспокойно оглядывалась, как бы приготавливаясь к отпору, ежели бы кто вздумал обидеть

> детей. Гувернер-немец старался запомнить все роды кушаний, десертов и вин с тем, чтобы описать все подробно в письме к домашним в Германию, и весьма обижался тем, что дворецкий с завернутою в салфетку бутылкою обносил его (т. IX, с. 75—76).

Авторский объектив здесь как бы переходит от одного из сидящих за столом к другому, последовательно обегая всех присутствующих за столом; эти отдельные сцены складываются в одну общую картину; аналогичный прием очень обычен в кино.

Подобный охват сразу почти всех действующих лиц, со скольжением от персонажа к персонажу, тем более разителен, что он сменяет более обычную для Толстого прикрепленность в каждой фиксированной фазе описания к одному или немногим действующим лицам (отсюда становится понятным возникающий при столь быстрой смене авторской позиции, какая имеет место при «последовательном обзоре», эффект сгущения времени).

Последовательный обзор сидящих за столом как бы имитирует движение взгляда человека, осматривающего эту картину. Это движение, однако, не принадлежит никому из действующих лиц, но только самому автору, который как бы незримо присутствует на месте действия.

Такой же пример используется Толстым и при описании ужина у князя Василия на именинах Элен (перед помолвкой Элен и Пьера) (т. IX, с. 257). В этих случаях пространственная позиция автора относительно реальна — в том смысле, что он как бы находится среди тех действующих лиц, которых он описывает.

В других случаях позиция автора при последовательном обзоре действующих лиц не характеризуется подобной пространственной определенностью: автор может совершать обзор людей, которые находятся в разных местах, не обозримых с одной точки зрения. Так, например, после приезда Анатоля Курагина в Лысые Горы для сватовства к княжне Марье, когда все разошлись по своим комнатам, Толстой дает последовательный обзор действующих лиц (он описывает по порядку, что делают Анатоль, княжна Марья, m-le Bourienne, маленькая княгиня, старый князь, см. т. IX, с. 278—279)[4] — совершенно аналогичный приведенному выше, с той только разницей, что описываемые лица здесь не объединяются единым (реально обозримым) местом действия.

---

[4] Аналогичный прием см.: т. X, с. 280.

Пространственное перемещение авторской позиции здесь очевидно: автор как бы обходит одну за другой комнаты дома, заглядывая поочередно к каждому персонажу.

Типологические аналогии как с приемом скольжения кинокамеры, так и с киномонтажом не требуют особых комментариев.

Другие случаи движения позиции наблюдателя

Мы только что говорили о случаях, когда описание ведется с переменной позиции; иначе говоря, описывающий наблюдатель перемещается в пространстве — движется по полю описания. При этом в вышеприведенных примерах описание распадается на ряд отдельных сцен, каждая из которых дается со своей пространственной позиции; совокупность этих сцен, собственно говоря, и передает движение — подобно тому, как передает движение совокупность кадров кинопленки, каждый из которых в отдельности неподвижен.

Но перемещение позиции описывающего наблюдателя может передаваться и совершенно другим способом — не в виде отдельных последовательно фиксированных сцен, которые в сумме своей воссоздают движение, но в виде одной сцены, схваченной с движущейся позиции (с характерными деформациями предметов, обусловленными этим движением).

Если проводить параллели из области визуальной коммуникации (рисунок, фотография и т.п.), то мы знаем, что движение некоторой фигуры может быть передано либо как совокупность различных сцен, где данная фигура представлена в различных позах (тогда зрителю предлагается мысленно суммировать эти позы воедино, представив себе движущуюся фигуру), либо как о д н а сцена с определенным искажением формы, вызванным самим процессом движения. Если мы фотографируем, например, движущийся объект и нам необходимо передать движение, мы можем или снять его несколько раз с достаточно короткой экспозицией (в этом случае мы получим несколько последовательных кадров, совокупность которых и позволит воссоздать движение объекта), либо мы можем употребить более длительную экспозицию — и тогда движение объекта будет передано определенной деформацией его изобра-

жения (смазанностью и т.п.). Эти два различных принципа передачи движения прослеживаются и в изобразительном искусстве[5].

Указанные приемы передачи движения могут быть отмечены в литературе (нас интересует здесь движение точки зрения повествователя). Первый прием был проиллюстрирован выше примерами «последовательного обзора». Для того чтобы проиллюстрировать второй прием, мы сошлемся на исследование художественного пространства у Гоголя, произведенное Ю.М.Лотманом[6]. Здесь показывается, что в целом ряде случаев в описании у Гоголя можно констатировать движущуюся точку зрения.

Обратимся к примерам:

> Серые стога сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и к о ч у ю т по его неизмеримости (т. I, с. 111)[7].

Точно так же могут вести себя у Гоголя деревья, горы (см., например, т. I, с. 271).

> Тени от дерев и кустов, к а к к о м е т ы, острыми клинами падали на отлогую равнину (т. II, с. 186).

Разбирая этот последний пример, Лотман замечает, что если образ «тень как острый клин» со всей определенностью указывает на то, что описание ведется с точки зрения наблюдателя, смотрящего сверху, то в образе «тень как комета» свойственный комете

---

[5] О применении указанных приемов в изобразительном искусстве и о некоторых возможностях семиотической их трактовки см. с. 221 и сл. наст. изд. Можно сказать, что в первом случае имеет место а н а л и т и ч е с к а я трактовка движения: непрерывный процесс движения аналитически разлагается на ряд дискретных компонентов, синтезировать которые предоставляется уже зрителю (читателю). В то же время во втором случае имеет место с и н т е т и ч е с к и й охват впечатлений, полученных с разных (пространственных) точек зрения; этот синтез производится непосредственно в самом описании (изображении).

[6] См.: Лотман, 1968; следующие далее примеры берем из этой работы. См. также: Белый, 1934, с. 126—127.

[7] Ср. аналогичное описание у Гоголя в том случае, когда использование движущейся точки зрения мотивировано в тексте: «Чудно снова показалось кузнецу, когда он понесся в огромной карете, качаясь на рессорах, когда с обеих сторон мимо его бежали назад четырехэтажные домы, и мостовая, гремя, казалось, сама катилась под ноги лошадям» («Ночь перед Рождеством» — т. I, с. 234).

изгиб обусловлен искажением изображения под влиянием скорости передвижения смотрящего наблюдателя[8].

Иллюстрацией может служить также стихотворение Пастернака «Косых картин...» (из цикла «Я их мог позабыть»):

Косых картин, летящих ливмя
С шоссе...

Перемещение показано здесь с точки зрения движущегося объекта — машины, летящей по шоссе: движение машины показано через движение летящих ей навстречу образов. Одновременно в сознании возникает картина косого ливня (ассоциацию с которым вызывает слово «ливмя»).

Разумеется, случаи подобного использования движущейся позиции наблюдателя совсем не часты, и поэтому затруднительно было бы привести много примеров такого рода. Но существенно подчеркнуть саму возможность такого построения описания.

Общая (всеохватывающая) точка зрения: точка зрения «птичьего полета»

При необходимости всеобъемлющего описания некоторой сцены нередко имеет место не последовательный ее обзор и вообще не использование движущейся позиции наблюдателя, а одновременный охват ее с какой-то одной общей точки зрения; такая пространственная позиция предполагает обычно достаточно широкий кругозор, и потому ее можно условно называть точкой зрения «птичьего полета».

Понятно, что подобный широкий охват всей сцены предполагает вынесение точки зрения наблюдателя высоко вверх. См. пример поднятой позиции у Гоголя в «Тарасе Бульбе»:

> И козаки, прилегши несколько к коням, пропали в траве. Уже и черных шапок нельзя было видеть; одна только быстрая молния сжимаемой травы показывала бег их (т. II, с. 58).

---

[8] См.: Лотман, 1968, с. 36.

Характерно, что наблюдатель занимает при повествовании достаточно определенную позицию, т.е. его позиция не абстрактна, а совершенно реальна (в этой связи показательно упоминание о том, чего не мог видеть наблюдатель с занятой им позиции)[9].

Очень часто точка зрения «птичьего полета» используется в начале или в конце описания некоторой сцены (или же всего повествования). Например, при описании некоторой сцены с большим количеством действующих лиц нередко дается сперва общий взгляд на всю сцену сразу, т.е. общее, суммарное описание данной сцены, произведенное как бы с птичьего полета, а затем уже автор переходит к описанию действующих лиц, т.е. может принимать более дробные (мелкие) зрительные позиции; точно так же этот прием может быть применен и в конце некоторого описания. Таким образом, точка зрения «птичьего полета» может окаймлять все произведение в целом; об этой функции данной точки зрения нам еще придется говорить в связи с проблемой «рамок» художественного произведения.

В качестве примера можно привести концовку «Тараса Бульбы»[10]. Тарас погибает мученической смертью, и далее дается описание Днестра, произведенное явно с какой-то безличной точки зрения, характеризующейся очень широким кругозором:

> Немалая река Днестр, и много на ней заводьев, речных густых камышей, отмелей и глубокодонных мест; блестит речное зеркало, оглашенное звонким ячаньем лебедей, и гордый гоголь быстро несется по нем, и много куликов, краснозобых курухтанов и всяких иных птиц в тростниках и на прибрежьях. Козаки живо плыли на узких двухрульных лодках, дружно гребли веслами, осторожно минали отмели, всполашивая подымавшихся птиц, и говорили про своего атамана (т. II, с. 172).

---

[9] Замечательно, что там, где Гоголь по условиям сюжета и принятой композиционной установки не может поднять наблюдателя ввысь (такая ситуация создается, в частности, в том случае, когда автор ведет повествование с какой-то конкретной пространственной позиции — скажем, с позиции определенного персонажа), — он «искривляет самую поверхность земли, загибая ее края (не только горы, но и море!) вверх». См.: Лотман, 1968, с. 20, 15; цитируется «Страшная месть» (Гоголь, т. I, с. 275). Там же см. о том, какую роль играет вид сверху в «Вии», «Тарасе Бульбе», «Мертвых душах».

[10] Ср. также описание войск перед Аустерлицким сражением в «Войне и мире» (т. IX, с. 330).

Немая сцена

Особый случай обобщенного описания с некоторой достаточно удаленной позиции представляет собой так называемая «немая сцена», характерная, в частности, для Толстого[11], т.е. тот случай, когда поведение действующих лиц описывается как пантомима: описываются их жесты, но не даются их слова.

Примером может служить описание начала смотра под Браунау в «Войне и мире»:

> Сзади Кутузова ... шло человек 20 свиты. Господа свиты разговаривали между собой и иногда смеялись. Ближе всех за главнокомандующим шел красивый адъютант. Это был князь Болконский. Рядом с ним шел его товарищ Несвицкий, высокий штаб-офицер... Несвицкий едва удерживался от смеха, возбуждаемого черноватым гусарским офицером, шедшим подле него. Гусарский офицер, не улыбаясь, не изменяя выражения остановившихся глаз, с серьезным лицом смотрел на спину полкового командира и передразнивал каждое его движение. Каждый раз, когда полковой комиссар вздрагивал и нагибался вперед, точно так же... вздрагивал и нагибался вперед гусарский офицер. Несвицкий смеялся и толкал других... (т. IX, с. 142—143).

«Немая сцена» указывает на удаленность позиции наблюдателя (до него как бы не доходят — в силу его удаленности — голоса описываемых лиц, но он может их наблюдать). Эта удаленная позиция дает возможность достаточно обобщенного показа.

Время

Подобно тому, как в тексте часто может быть фиксирована позиция повествователя в трехмерном пространстве, в целом ряде случаев может быть определена и его позиция во в р е м е н и[12]. При этом самый отсчет времени (хронология событий) может вестись автором с позиций какого-либо персонажа или же со своих собственных позиций.

---

[11] О «немой сцене» см.: Сабуров, 1959, с. 430.

[12] Вообще о времени в литературе (под разными углами зрения) см., в частности: Выготский, 1968; Лихачев, 1967, ч. IV («Поэтика художественного времени»); Мейергоф, 1960; Пуйон, 1946.

В первом случае авторское время (которое кладется в основу повествования) совпадает с субъективным отсчетом событий у того или иного из действующих лиц.

Например, в «Пиковой даме» А.С.Пушкина, как показал В.В.Виноградов[13], счет времени ведется сначала с позиций Лизаветы Ивановны (которая при этом ведет отсчет со дня получения письма Германна). Ее переживанием времени повествователь пользуется вплоть до изложения смерти старухи. Далее, когда повествование идет о Германне, повествователь принимает и точку зрения Германна, проявляющуюся во временно́м плане, т.е. его отсчет времени (а отсчет времени Германна производится с того дня, как он услышал анекдот о трех картах).

Таким образом, повествователь может менять свои позиции, последовательно становясь на точку зрения то одного, то другого персонажа; в то же время повествователь может использовать и свою собственную временную позицию. В этом случае при повествовании используется собственно авторское время, которое не совпадает с индивидуальным временем какого-либо действующего лица.

Различные возможности сочетания авторской позиции с позицией персонажей в произведении определяют возможные способы усложнения композиционной структуры. Нас вообще будут интересовать здесь — так же как и в предыдущих разделах — различные случаи множественности точек зрения, т.е. множественности временны́х позиций в произведении.

Множественность временны́х позиций в произведении. Совмещенная точка зрения

Множественность временных позиций может проявляться в произведении разными способами — иначе говоря, различные временны́е позиции могут по-разному сочетаться друг с другом.

С одной стороны, повествователь может последовательно менять свою позицию — т.е. описывать события то с

[13] См.: Виноградов, 1936, с. 114—115.

одной, то с другой точки зрения (ими могут быть как точки зрения различных действующих лиц в произведении, так и собственная позиция повествователя). Этот случай был только что проиллюстрирован на примере пушкинской «Пиковой дамы».

При этом в одних случаях события, описываемые с разных временны́х позиций, могут перекрываться (т.е. одни и те же события даются на протяжении повествования в освещении нескольких различных точек зрения), тогда как в других случаях повествователь их организует «впритык» (т.е. повествование ведется в строго последовательном порядке, причем на разных этапах изложения используются точки зрения разных действующих лиц). И тот и другой вид повествования в общем достаточно элементарны по своей композиционной структуре.

С другой стороны, описание одного и того же эпизода может вестись *одновременно* с нескольких позиций — представляя собой в этом случае результат не соположения, а *синтеза* разных точек зрения, слияния их воедино. Описание тогда производится как бы с двойной экспозицией. Формально это совмещение точек зрения может проявляться, например, в ремарках, в сопутствующих комментариях или же в замечаниях, которые предваряют описание данного эпизода, служа как бы тем фоном, на котором воспринимается последующее изложение.

Например, повествование может вестись одновременно во временно́й перспективе некоторого персонажа (или же нескольких персонажей, участвующих в действии) и вместе с тем в перспективе самого автора, точка зрения которого существенно отличается во временно́м плане от точки зрения данного персонажа: автор знает то, чего не может еще знать этот персонаж, а именно — знает, «чем кончится» данная история. Иначе говоря, тут имеет место двойная перспектива, двойная позиция повествователя. В первом случае точка зрения автора *синхронна* точке зрения персонажа, автор становится на точку зрения его *настоящего*, между тем во втором случае авторская точка зрения *ретроспективна*, автор как бы смотрит из его *будущего*. Иначе можно сказать, что в первом случае точка зрения автора — и соответствующего персонажа — *внутренняя* по отношению к повествованию, автор как бы смотрит изнутри описываемой жизни (принимая при этом присущие данному персонажу ограничения в знании того, что будет дальше); во втором же случае авторская точка зрения, напротив, *внешняя* по отношению к самому

повествованию, автор как бы смотрит со стороны на описываемые события (причем, естественно, он знает при этом то, чего не дано знать описываемым действующим лицам).

Другими словами, мы имеем в виду те случаи, когда автор, оставаясь на позициях того или иного персонажа (т.е. продолжая вести описание с его точки зрения), как бы з а б е г а е т в п е р е д, вдруг открывая нам то, чего персонаж — носитель авторской точки зрения — знать никак не может (но о чем он должен узнать позже, по прошествии некоторого времени). Иллюстрации здесь могут быть достаточно многочисленны[14] — поэтому те, которые мы приведем, по необходимости имеют случайный характер.

Так, в значительной части романа Достоевского «Братья Карамазовы» в центре внимания автора и читателя находится Дмитрий Карамазов, который и выступает при этом как носитель авторской точки зрения — что проявляется в самых разных планах (см., например, восьмую книгу романа). В частности, автор (точнее, рассказчик, от лица которого повествует автор, но разница эта сейчас для нас не существенна) подробно описывает его восприятие (принимая, таким образом, его психологическую точку зрения[15]); иногда автор пользуется в повествовании и его фразеологией (переходя на внутренний монолог — см., например, т. XIV, с. 337), т.е. принимает его точку зрения и в плане фразеологии; точно так же автор принимает и его пространственную точку зрения (следуя за ним во всех его перемещениях); наконец, и последовательность событий дается автором в общем и целом так, как их воспринимает Митя, т.е. именно с его точки зрения. Но в то же время в отдельных эпизодах автор как бы забегает вперед, сообщая нам (читателю), ч е м к о н ч и т с я данный эпизод — чего сам Митя, естественно, знать уже никак не может. Примером здесь может служить, в частности, эпизод с поездкой к Лягавому для продажи отцовской рощи, где нам с самого начала объявляется, что затея эта окончится неудачей. В результате наша позиция как бы рассеивается: с одной стороны, мы продолжаем находиться с Митей и пользоваться его восприятием — мы находимся в его н а с т о я щ е м; но, с другой стороны, мы воспринимаем происходящее несколько иначе, чем он, поскольку мы смотрим и из его б у д у щ е г о

[14] Можно напомнить в этой связи о многих произведениях, начинающихся с констатации смерти героя, о котором пойдет речь, т.е. начинающихся с конца (ср., например, у Толстого «Хаджи Мурат», «Смерть Ивана Ильича»).

[15] О психологической точке зрения см. главу четвертую настоящей работы.

(пользуясь при этом уже не точкой зрения Мити, а специальной точкой зрения рассказчика).

Таким образом, совмещение различных временны́х планов получается за счет совмещения, во-первых, точки зрения о п и с ы в а е м о г о лица (в данном случае персонажа) и, во-вторых, точки зрения о п и с ы в а ю щ е г о лица (автора-рассказчика). Подобного рода явление вообще очень распространено как в художественной литературе, так и в повседневном рассказе.

Существенно указать при этом, что совмещение разных временны́х планов может в принципе происходить и тогда, когда описывающий и описываемый субъект совпадают в одном и том же лице — в случае Icherzählung (повествования от первого лица). Это очень обычно, в частности, в автобиографиях: совмещается точка зрения в описываемый момент и в момент описания.

Здесь можно сослаться, например, на «Житие протопопа Аввакума». С одной стороны, изложение событий ведется у Аввакума достаточно последовательно, причем, как отмечает Д.С.Лихачев, восприятие времени у Аввакума прежде всего субъективно и показывает «в большей мере последовательность событий, чем их объективную временну́ю прикрепленность»[16]. С другой же стороны, как указывает тот же исследователь, изложение событий у Аввакума связано и с тем временем, в которое пишется житие: напоминания об этом времени встречаются регулярно. «Аввакум, — говорит Д.С.Лихачев, — как бы смотрит на свое житие из определенной точки настоящего, и эта точка зрения крайне важна в его повествовании. Она определяет то, что можно было бы назвать *временно́й перспективой*, делает его произведение не просто повествованием о своей жизни, а повествованием, осмысляющим его положение в тот момент, когда он писал его...»[17].

Таким образом, если в примере с Митей Карамазовым мы устремлялись из его н а с т о я щ е г о в е г о б у д у щ е е, то здесь мы смотрим — вместе с Аввакумом — и з н а с т о я щ е г о в п р о ш л о е[18].

В то же время о ц е н и в а е т свое настоящее, как и свое прошлое, Аввакум с точки зрения будущего — с точки зрения

[16] См.: Лихачев, 1967, с. 303—304, где сказанное иллюстрируется конкретным разбором текста.

[17] Там же, с. 305.

[18] О совмещении точек зрения в более общем плане мы будем говорить ниже.

будущей (загробной) жизни[19]. Таким образом, временна́я перспектива может проявляться не только в плане непосредственных композиционных задач описания, но и, независимо, в плане идеологической оценки — подобно тому как приемы фразеологии могут служить самостоятельным композиционным задачам или же быть вспомогательным средством для выражения идеологической точки зрения (см. об этом выше[20]). При этом данные точки зрения не обязательно совпадают в произведении. В плане идеологической оценки могут быть разные возможности проявления временно́й перспективы: в одном случае факты настоящего и прошлого могут оцениваться с точки зрения будущего, в другом случае факты настоящего и будущего оцениваются с точки зрения прошлого, наконец, в третьем случае — все оценивается с позиции настоящего[21].

Грамматическая форма времени и вида и временна́я позиция автора

Во многих случаях средством выражения временно́й позиции повествования выступает форма грамматического времени. Таким образом, видо-временны́е формы глагола имеют непосредственное отношение не только к лингвистике, но и к поэтике; как мы увидим позже, в области поэтики данные грамматические формы могут даже приобретать специальное значение.

Обратимся к примерам. Мы возьмем для иллюстрации «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С.Лескова. Надо сказать вообще, что это произведение крайне показательно с точки зрения используемых в нем глагольных форм, поскольку прошедшее повествовательное постоянно чередуется здесь с настоящим (описательным). Ср., например, начало шестой главы:

> Катерина Львовна з а к р ы л а окно ... да и л е г л а. ...С п и т и н е с п и т Катерина Львовна, а только так ее и о м а р и в а е т, так лицо потом и о б л и в а е т с я, и д ы ш и т с я ей... Ч у в с т в у е т Катерина Львовна... Наконец кухарка п о д о ш л а и в дверь п о с т у ч а л а: «Самовар» — г о в о р и т.

[19] См.: Лихачев, 1967, с. 309.
[20] С. 27—28 наст. изд.
[21] Ср. в этой связи: Пятигорский и Успенский, 1967, с. 24—27.

> ...Катерина Львовна... насилу прокинулась... А кот... трется... Катерина Львовна заворошилась... а он... лезет (т. I, с. 106).

Здесь почти в каждой фразе имеет место изменение формы времени по сравнению с тем, что было в предыдущей: если в предыдущей фразе было прошедшее время, то в следующей фразе употреблено настоящее время, и наоборот.

В другом отрывке из того же произведения чередование формы настоящего и прошедшего времени также имеет место, но в более крупных масштабах: изменение формы времени происходит не со сменой фраз, а со сменой целых кусков повествования:

> Проснулся Сергей, успокоил... и ... заснул. ...Лежит она с открытыми глазами и вдруг слышит... Вот собаки метнулись было, да и стихли.

Далее несколько абзацев в прошедшем времени; затем опять настоящее:

> Катерина Львовна тем временем слышит... но не жалость, а злой смех разбирает Катерину Львовну. «Ищи вчерашнего дня» — думает она... Это продолжалось минут десять...

И далее довольно большой отрывок, где все глаголы следуют в прошедшем времени: описывается — с последовательным употреблением формы прошедшего времени, — как Катерина Львовна впускает своего мужа Зиновия Борисыча, как она с ним разговаривает, как она бегает проведать своего любовника Сергея, спрятанного на галерее.

Затем описание неожиданно опять переходит в настоящее время.

> А Сергею ... все слышно... Он слышит... —

идет описание того, что слышит Сергей.

> — Что ты там возилась долго? — спрашивает... Зиновий Борисыч.
> — Самовар ставила, — отвечает она...

И далее на некотором протяжении подряд идут глаголы настоящего времени, которые затем сменяются прошедшим (см. т. I, с. 114—115). Примеры эти легко можно было бы продолжить и дальше.

Очевидно, что настоящее время знаменует здесь фиксацию точки зрения, с которой производится описание: можно сказать, что каждый раз, когда употребляется глагольная форма настоящего времени, имеет место синхронная авторская позиция, т.е. автор находится как бы в том же времени, что и описываемый персонаж. Между тем глаголы в прошедшем времени отмечают переходы к каждому новому описанию с синхронной позиции, т.е. к каждой последующей фиксации точки зрения[22]. Можно сказать, что глаголы прошедшего времени как бы описывают те условия, которые задаются для того, чтобы можно было воспринимать описание с синхронной позиции.

Иначе говоря, все повествование в этом случае как бы распадается на ряд сцен, каждая из которых дана с синхронной точки зрения. Внутри этих сцен время как бы останавливается[23]. Между тем глаголы прошедшего времени описывают те изменения, которые имеют место в каждой новой сцене (и, следовательно, задают контекст, в котором она должна восприниматься).

Построение повествования здесь можно сравнить с демонстрацией диапозитивов, связанных какой-то сюжетной линией: при показе каждого диапозитива время останавливается, тогда как в промежутках между демонстрациями оно чрезвычайно конденсировано (течет очень быстро[24]). Иначе говоря, непрерывный временно́й поток представлен здесь в виде дискретных квантов, время между которыми очень сгущено.

Подобное же привлечение грамматического настоящего времени при повествовании весьма характерно и для бытового (повседневного) рассказа. Ср. характерный оборот (в рассказе, где речь идет о прошлом и превалируют соответственно формы прошедшего времени): «а тут он мне и говорит...». Очень часто настоящее время используется в рассказе в кульминационный момент (типа:

---

[22] Соответственно грамматическое настоящее время как формальный прием фиксации времени можно сопоставить со специальными формами, передающими фиксацию зрительного взора в древней живописи — такими, как округлости, блики («отметки») и т.п. (см. с. 268—269 наст. изд.).

[23] При несколько ином подходе можно было бы считать, что эти сцены характеризуются своим особым микровременем.

[24] Ср. в этой связи наблюдение Д.С.Лихачева относительно былин: «Те эпизоды в былине, где действие совершается быстро, переданы в грамматическом прошедшем времени, а те, где оно замедлено, — в настоящем» (Лихачев, 1967, с. 241).

«вошел я — и вижу...»). Этот прием явно имеет целью вовлечь слушателя внутрь самого действия рассказа, поставить его на то место, на котором находится герой рассказа.

Чередование грамматических времен нередко встречается в одной и той же фразе, где они показывают внезапную смену точек зрения. Например, у протопопа Аввакума:

> Он меня лает, а я ему рекл: «благодать в устнех твоих, Иван Родионович, да будет»[25].

Противопоставление глагольных форм позволяет передать соотношение действий в реальном времени: здесь противопоставляются не только формы грамматического прошедшего и настоящего времени, но и совершенного и несовершенного вида; в результате получается, противопоставление одиночного действия («рекл») действию длительному («лает»). Подобное столкновение времен во фразе характерно для поэзии Хлебникова:

> Скакала весело княжна,
> Звенят жемчужные стрекозы

или:

> И пьет задумчив русский квас
> Он замолчал и тих курил ...[26]

Следует заметить, что форма настоящего времени — не единственная грамматическая форма, позволяющая фиксировать момент и передать синхронность позиции повествователя[27]. В определенных условиях в аналогичной функции может выступать форма несовершенного вида прошедшего времени.

---

[25] «Житие протопопа Аввакума», см.: Аввакум, 1927, стлб. 11.

[26] Другие примеры см.: Марков, 1962, с. 100.

[27] Укажем, в частности, на возможность близкого по функции использования формы будущего времени, ср. у Андрея Белого в «Первом свидании»:

> Михаил Сергеич повернется,
> Ко мне из кресла цвета «бискр»;
> Стекло пенснэйное проснется,
> Перепчеснется блеском искр.
> (Белый, 1966, с. 416—417).

Ярче и полнее всего это проявляется в фольклоре. Например:

Владимер князь стал пьянешинек и веселешинек
В ы х о д и л на середка кирпищат пол
С ноги на ногу п е р е с т у п ы в а л
Из речей сам в ы г о в а р и в а л.

В с т а в а л Потык на резвы ноги,
В ы х о д и л на середка кирпищат пол
И всем челом б и л , низко к л а н я л с я

П р и б е г а л и жаребьцы да к коню доброму...

и т.п.[28].

Характерно, что в фольклорных произведениях в этой же функции — едва ли не в тех же ситуациях — может употребляться и форма настоящего времени. Например:

И оттуль-де Иван скоро поворот д а е т,
Он в ы х о д и т -де скоро вон на юлицу,
Он п р и х о д и т -де скоро к коню доброму,
Он как с к а ч е т -де скоро на добра коня.
Опеть с к а ч е т его да ноньце доброй конь
Он-де с гор-де ноньце с к а ц е т ноньце на гору.
Он с укатистой-то с к а ц е т на увалисту,
Ыщэ горы-удолы промеж ног б е р е т
По поднебесью л е т и т он как ясен сокол,
П р и е ж ж а т -де ко городу ко Киеву,
А е ж ж а е т он тут до ко божьей черкви,
Он соскакивал тут скоро со добра коня...[29]

Условно говоря, по своему композиционному значению форма несовершенного вида прошедшего времени знаменует как бы «настоящее в прошлом». Точно так же как и форма настоящего времени в приведенных выше примерах, данная форма позволяет производить описание как бы изнутри самого действия — т.е. с синхронной, а не ретроспективной позиции, — помещая читателя непосредственно в центр описываемой сцены.

---

[28] Ончуков, 1904, с. 237—238, 109.

[29] Ончуков, 1904, с. 105—106. В приведенном отрывке любопытно, между прочим, внимание описывающего к обозначению времени (ср. многократные повторения слов «скоро» и «ноньце» при описании). Ср. наблюдения А.Ф.Гильфердинга о вставных словах типа «ныне», «было», «есть» в русских былинах (см.: Гильфердинг, I, с. 37).

Точнее можно сказать, что здесь имеет место синтез ретроспективной и синхронной точек зрения. Данная форма показывает, что все действие, в общем, совершается в прошлом, но в этом прошлом рассказчик занимает синхронную позицию. Таким образом, можно считать, что в этом случае имеет место совмещение двух типов рассказчика, соответствующих двум различным точкам зрения: общий рассказчик (функционирующий во всем повествовании в целом), по отношению к которому действие относится к прошлому, и частный рассказчик (функционирующий специально в данной конкретной сцене), по отношению к которому действие происходит в настоящем.

Совмещение этих двух точек зрения и дает то значение, которое выражается в данном случае формой несовершенного вида прошедшего времени — значение «настоящего в прошедшем». О сложной (совмещенной) точке зрения мы будем подробнее говорить ниже (в главе пятой).

В нефольклорной литературе подобное использование формы несовершенного вида прошедшего времени встречается только в одной достаточно узкой области — а именно в выражениях, вводящих прямую речь, и прежде всего в так называемых verba dicendi[30]. Например, у Лескова в «Леди Макбет Мценского уезда»:

— Чего это вы так радуетесь? — спросила Катерина Львовна свекровых приказчиков.
— А вот, матушка Катерина Ильвовна, свинью живую вешали, — о т в е ч а л ей старый приказчик.
— Какую свинью?
— А вот свинью Аксинью... — смело и весело р а с с к а з ы в а л молодец...
— Черти, дьяволы гладкие, — р у г а л а с ь кухарка.
— Восемь пудов до обеда тянет... — опять о б ъ я с н я л красивый молодец.., (т. I, с. 99).

И далее в том же духе.

Подобное употребление несовершенного вида (в глаголах говорения) никак нельзя отнести за счет архаического стиля; оно живо и сейчас, будучи вполне практикуемо и в современной литературе.

Между тем с точки зрения р а з г о в о р н о г о русского языка в каждом из только что приведенных случаев правильнее было бы употребить форму совершенного вида, т.е. мы бы с к а з а л и, соответственно (если бы речь шла именно об устном рассказе, а не о письменной речи) не «объяснял молодец», а «объяс-

[30] *Verba dicendi* букв. — глаголы говорения.

нил молодец», не «отвечал приказчик», но «ответил приказчик» и т.п.

Форма несовершенного вида возможна только при связном повествовании и в специальных условиях письменной (литературной) речи, — в ином контексте она кажется странной и неоправданной. В самом деле, логически несовершенный вид тут может быть даже и непонятен: непонятно, например, почему употреблена форма о т в е ч а л, когда приказчик уже о т в е т и л. В повседневной речи подобная форма была бы воспринята, скорее всего, как передающая многократность действия либо его чрезмерную длительность; но ни то, ни другое значение не имеется в виду в письменной речи. Дело идет, таким образом, именно об у с л о в н о й системе, принятой при повествовании.

Итак, в данном значении форма несовершенного вида прошедшего времени свойственна именно письменному языку, где она выступает как специальная повествовательная форма. Тем самым ее правомерно сравнивать со специальными повествовательными глагольными формами, которые существуют в целом ряде языков (типа французского passé simple).

Каково же специальное поэтическое значение формы несовершенного вида? Форма несовершенного вида противопоставлена форме совершенного вида прежде всего в плане позиции наблюдателя по отношению к данному действию (действию говорения). Она создает эффект продолженного времени — мы как бы помещаемся внутри данного действия, становясь по отношению к нему синхронными свидетелями (выше мы видели, что такое же значение может иметь и форма настоящего времени)[31]. Иначе говоря, противопоставление видовых форм выступает в плане поэтики как противопоставление синхронной и ретроспективной позиции автора[32].

---

[31] Другими словами, здесь передается примерно то же значение, которое в английском языке регулярно выражается формой continuous — т.е. протяженность действия по отношению к воспринимающему его наблюдателю. Последний, таким образом, оказывается в центре самого действия, воспринимая его изнутри.

[32] Следует отметить, что несовершенный вид verba dicendi нередко фигурирует именно в ответах, т.е. достаточно характерным вообще представляется примерно следующая модель чередования глагольных форм, вводящих прямую речь:

«....», — с п р о с и л (или: с к а з а л) N.

«....», — о т в е ч а л ему NN.

(ср. такое противопоставление и в цитированном отрывке из Лескова). Это и

Степень определенности (конкретности) пространственно-временно́й точки зрения. План пространственно-временно́й характеристики в различных видах искусства

Рассмотрение проблемы точки зрения в пространственно-временно́м аспекте тесно связано с рассмотрением вообще специфики художественного пространства в том или ином анализируемом произведении. Действительно, можно думать, что пространственно-временны́е характеристики изображаемого мира не обязательно совпадают в разных произведениях. Речь идет здесь не столько об относительности самого изображаемого пространства и времени[33], сколько о *степени конкретности* пространственно-временно́го изображения мира.

Следует отметить, что мера конкретности моделирования пространственно-временны́х характеристик в литературном произведении определяется прежде всего спецификой литературы как вида искусства. При этом необходимо иметь в виду, что *именно в плане пространственно-временно́й характеристики могут быть найдены наибольшие аналогии между литературой и другими (репрезентативными) видами искусства*: если все другие планы, в которых может проявляться точка зрения, являются в большей или меньшей степени присущими именно словесному творчеству, то проблема пространства и времени объединяет словесное и изобразительное искусства.

В то же время специфические условия организации художественного текста в разных видах искусства определяют бо́льшую или

понятно: вопрос обычно вводит нас в микроповествование (сцену), входя в которое мы оказываемся как бы в продолженном времени.

Ср. известное двустишие Козьмы Пруткова:

— Вы любите ли сыр? — *спросили* раз ханжу.
— Люблю, — он *отвечал*, — я вкус в нем нахожу.
(Прутков, 1933, с. 73).

[33] См. об этом, в частности: Лотман, 1968; Богораз (Тан), 1923; Богораз, 1925. В последних двух работах рассматривается специфика пространственного моделирования мира в мифологических представлениях.

меньшую релевантность тех или иных характеристик пространственно-временно́го континуума и, соответственно, предполагают бо́льшую или меньшую определенность в их передаче.

Если изобразительное искусство по своему существу предполагает достаточно большую конкретность в передаче собственно пространственных характеристик изображаемого мира[34], но в то же время допускает полную неопределенность в отношении характеристик времени, — то литература, напротив, связана в первую очередь не с пространством, а с временем: произведение литературы, как правило, довольно конкретно в отношении времени, но может допускать полную неопределенность при передаче пространства. Последнее свойство заложено уже в естественном языке, т.е. в самом материале литературы: специфику языка в ряду семиотических систем определяет то кардинальное обстоятельство, что языковое выражение переводит пространство во время. В самом деле, словесное описание любого пространственного соотношения, вообще любой реальной картины, которая предстает нашему взору, по необходимости передается в виде последовательности, протяженной во времени.

Вместе с тем, указанная разница обусловлена специальными условиями восприятия художественного текста в обоих указанных случаях: в случае изобразительного искусства восприятие происходит прежде всего в пространстве и необязательно во времени, тогда как в случае художественной литературы восприятие происходит прежде всего во временно́й последовательности (между тем театр или кино, по-видимому, предполагают более или менее одинаковую степень конкретности в обоих этих планах[35]).

---

[34] Заметим в то же время, что степень этой конкретности и здесь может варьироваться в известных пределах. См.: Успенский, 1970, с. 32—33.

[35] Укажем, что степень близости литературного и драматического произведения неодинакова в рассматриваемом аспекте в разных случаях, и это сказывается прежде всего на трактовке времени. В старом театре мы нередко наблюдаем точно такое же разложение одновременных действий в последовательность, какое по необходимости должно иметь место в литературе. В этом отношении характерно выключение актеров из времени: скажем, Чацкий произносит монолог, а Молчалин, стоящий рядом, на это время как бы выключен из действия и т.п. (это особенно явно в тех случаях, когда первый актер произносит соответствующий монолог «про себя» и второй не может даже пантомимически участвовать в действии, реагируя на его слова).

Аналогичное явление — разложение одновременных действий в последовательность — можно наблюдать, между прочим, и в кино в связи с монтажным прие-

Укажем, в частности, что восприятие литературного произведения непосредственно связано с п а м я т ь ю (свойства человеческой памяти вообще налагают ряд ограничений на литературное произведение — ограничений, необходимых именно для восприятия последнего), тогда как восприятие произведения изобразительного искусства не предполагает с необходимостью использование памяти. Между тем непосредственная связь памяти и времени достаточно очевидна[36].

Характерно, с другой стороны, что если в произведении изобразительного искусства и выражено время — например, в виде определенной последовательности сцен, где участвуют одни и те же фигуры[37], положим, последовательности слева направо, — то и в этом случае имеет место принципиально бо́льшая (нежели в других видах искусства) с в о б о д а в в ы б о р е в р е м е н и: в самом деле, мы можем читать картину, скажем, слева направо, имея в этом случае прямой порядок времени или же, напротив, справа налево — и тогда имеем обратный порядок времени (что можно сравнить с фильмом, запущенным в обратном порядке — от конца к началу[38]), наконец, мы можем выбирать в качестве точки отсчета любую сцену на картине и двигаться от нее в произвольном направлении — и тогда имеем совершенно иной порядок вре-

---

мом: дается крупным планом лицо человека, произносящего остроту, а затем лицо его собеседника, на котором появляется улыбка, — причем улыбка появляется не одновременно с произнесением остроты, а после того как она произнесена, хотя при этом имеется в виду, конечно, передать именно одновременную реакцию.

В отношении различия времени в театре и в литературе любопытно замечание Гёте о сюжетных неувязках у Шекспира. Гёте объясняет их тем, что Шекспир писал не для чтения, а для сцены, с характерной для последней сгущенностью времени (и, добавим, невозможностью вернуться назад, как можно вернуться к раз уже прочитанному), т.е. для такой ситуации, когда «н е к о г д а останавливаться и критиковать подробности» (см.: Гёте, 1905, с. 338—341).

[36] См., в частности: Уитроу, 1964, с. 109—149.

[37] См., например, клейма на иконах, временну́ю последовательность фрескового ансамбля или же иконописное изображение «Усекновения главы Иоанна Предтечи», где тело Предтечи изображено на фоне одного пейзажа и в пределах одних рамок — в нескольких различных временны́х моментах. Специально о передаче временно́й последовательности в иконописи см. с. 265 и сл. наст. изд.

[38] Ср. моделирование обратного времени у О.Э.Мандельштама: «Быть может, прежде губ уже родился шепот и в бездревесности кружилися листы...» («И Шуберт на воде...»). Подробнее о Мандельштаме в этой связи см.: Успенский, 1994а, с. 142 (примеч. 5), с. 162 (примеч. 47).

мени. Это никак невозможно, однако, в других видах искусства (литература, кино и т.д.), где направление времени задано. Очевидно, что указанная свобода является непосредственным следствием именно того, что время относительно мало релевантно для изобразительного искусства.

Можно отметить в этой же связи, что ограниченные возможности в выражении времени имеют своим следствием то специфическое для изобразительного искусства обстоятельство, что в процессе восприятия картины (изображения) не создаются или создаются относительно мало новые знаки (как это часто имеет место при восприятии литературного произведения). Иначе говоря, здесь менее характерна и г р а между автором (художником) и адресатом (в данном случае зрителем) произведения (см. ниже, главу шестую).

•

Итак, специфика передачи пространства в том или ином литературном произведении определяется, в частности, степенью конкретности пространственных характеристик.

Если эта степень достаточно велика (т.е. если произведение характеризуется достаточной пространственной определенностью), возникает возможность конкретного пространственного представления излагаемого содержания; соответственно, тогда возможно и п е р е в е с т и данное содержание из литературы в живопись, в театр и т.п. Но вовсе не всегда такой перевод возможен, так как пространственная определенность не всегда входит в композиционные задачи автора. Анализируя гоголевский «Нос», Ю.М.Лотман справедливо пишет, что «то, что у носа есть лицо, что он ходит, согнувшись, бежит вверх по лестнице, носит мундир, шитый золотом и со стоячим воротничком, молится „с выражением величайшей набожности“... решительно разрушает возможность какого-либо пространственного (зрительно-объемного) его воображения»[39].

Совершенно очевидно, в самом деле, что произведение такого рода невозможно инсценировать или экранизировать точно так же, как нельзя, строго говоря, экранизировать и сказку: специфика театра (или кино) требует конкретизации таких характеристик, которые могут считаться просто нерелевантными в литературном произведении.

---

[39] Лотман, 1968, с. 39. Ср. в этой связи еще замечания Ю.Н.Тынянова: Тынянов, 1965, с. 173 (примеч. 3), а также: Тынянов, 1928, гл. 13.

Пример с гоголевским «Носом» очень нагляден, поскольку превращения Носа бросаются в глаза; кроме того, здесь речь идет не только о его пространственной неопределенности, но и о расплывчатости в самых разных планах.

В других же случаях отсутствие пространственной определенности не так очевидно и обнаруживается лишь при внимательном чтении; иначе говоря, при вчитывании в текст может оказаться, что та или иная фигура несколько изменила свои размеры по отношению к окружающим ее фигурам или объектам — или же в равной мере можно считать в этом случае, что размер этих последних изменился по отношению к первой фигуре.

Именно в этом смысле, например, лишена пространственной определенности фигура кота в «Мастере и Маргарите» М.Булгакова. Соотносительность его размеров с размерами других фигур и объектов меняется на протяжении повествования (хотя мы можем судить об этом лишь по косвенным данным). Иногда мы можем думать, что его фигура — обыкновенных кошачьих размеров; в других же случаях фигура его незаметно как бы вырастает, он производит такие действия, для которых требуются размеры явно бо́льшие: подходит к столу, наливает из графина воду, берет билет у кондуктора и т.п.

Точно так же могут меняться размеры героев в фольклоре[40] — причем эти различия совсем не обязательно акцентируются: напротив, часто на них вообще не обращается внимания. Таким образом, речь идет не столько о каком-либо фантастическом превращении, сколько об отсутствии пространственной определенности: соотношения размеров могут быть вообще нерелевантными для повествователя.

В этой же связи могут быть приведены и известные случаи некоординированности описания у Гоголя (Чичиков в «Мертвых душах» разъезжает летом в шубе, Манилов также носит шубу и шапку с наушниками; Ковалев в «Носе» в марте месяце в Петербурге видит девушку в белом платье, Нос ездит в одном мундире и т.п.[41]), которые можно трактовать как случаи именно пространственной несоотнесенности (разумеется, не намеренной, а обусловленной тем, что пространственная конкретизация нерелевантна для автора).

---

[40] См.: Неклюдов, 1966.
[41] См.: Волошин, 1933; ср. также: Бузескул, 1911.

Все вышеприведенные случаи — и вообще случаи подобного рода — могут быть интерпретированы как случаи отсутствия пространственной определенности позиции повествователя (наблюдателя). В ряде случаев можно считать, что разные фигуры в повествовании имеют различных — не сообщающихся друг с другом — наблюдателей (причем результаты наблюдения затем монтируются автором)[42]. (Типологическую аналогию этому в живописи имеем в случае обратной перспективы[43].)

В связи со сказанным выше понятно между тем, что временна́я неопределенность[44] для произведений литературы гораздо менее характерна, чем неопределенность пространственная; обратное наблюдаем в изобразительном искусстве.

---

42 В равной мере можно было бы считать, с другой стороны, что эти фигуры находятся в разных пространствах, лишь частично между собой соотнесенных. Оба подхода не отличаются по своим результатам.

43 Ср. с. 246—263 наст. изд.

44 Под временно́й определенностью понимается здесь исключительно относительная хронология события. В прочих же аспектах может констатироваться в известных условиях и достаточная неопределенность. Ср., например, абсолютную (а не относительную) неопределенность времени в «Гамлете» Шекспира, которая не раз отмечалась исследователями (мы не знаем в точности, сколько времени проходит на протяжении действия драмы; известно, что в начале действия Гамлет молодой студент, а в конце ему тридцать лет, — нам же действие показывается как непрерывное).

4 „Точки зрения“ в плане психологии

Когда автор строит свое повествование, перед ним, вообще говоря, открыты две возможности: он может вести описание со ссылкой на то или иное индивидуальное сознание, т.е. использовать какую-то заведомо субъективную точку зрения, — или же описывать события по возможности объективно. Иначе говоря, он может оперировать данными какого-то восприятия (или нескольких восприятий) или же известными ему фактами. (Разумеется, возможны и разнообразные комбинации указанных принципов, т.е. различные чередования авторской позиции в указанном отношении.)

Сказанное верно как в отношении художественной литературы, так и в отношении повседневного (бытового) рассказа. Действительно, когда мы рассказываем о том или ином событии, которому сами были свидетелями, мы неизбежно сталкиваемся с дилеммой: рассказывать ли только то, что мы сами непосредственно видели, т.е. факты, либо реконструировать внутреннее состояние действующих лиц, мотивы, которые руководили их действиями, но не были доступны внешнему наблюдению — т.е. принимать во внимание их собственную (внутреннюю) точку зрения. (Обыкновенно при этом мы пользуемся как тем, так и другим приемом, соответственно комбинируя наш рассказ.) Так же и в произведениях художественной литературы: персонажи даются описанными либо с первой, либо со второй точки зрения.

В тех случаях, когда авторская точка зрения опирается на то или иное индивидуальное сознание (восприятие), мы будем говорить о психологической точке зрения; самый же план, на котором проявляется соответствующее различение точек зрения мы будем условно называть планом психологии.

Мы уже имели случай, вообще говоря, наблюдать ссылку на чье-то субъективное сознание при описании — в связи с рассмотрением плана фразеологии. Действительно, такое явление, например, как несобственно-прямая речь, во многих случаях представляет собой не что иное, как использование некоторой субъективной позиции, т.е. ссылку на сознание какого-то персонажа, — которая проявляется фразеологически. В определенных случаях можно даже

считать, что план психологии выражается здесь фразеологическими средствами — подобно тому, как может выражаться через фразеологию план идеологии[1], или подобно тому, как план идеологии может быть выражен через временну́ю позицию повествователя[2].

Нас, однако, будет сейчас интересовать план психологии сам по себе и специфические средства выражения различных точек зрения в этом плане.

Приведем конкретный пример, демонстрирующий возможности «субъективного» (т.е. использующего чье-то индивидуальное восприятие, некоторую психологическую точку зрения) и «объективного» описания некоторого события. Вот как описывает Достоевский в «Идиоте» сцену покушения Рогожина на жизнь князя:

> Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и ч т о - т о блеснуло в ней; князь не думал ее останавливать (т. VIII, с. 195).

Двумя абзацами ниже то же событие описывается с существенно отличной точки зрения.

> Надо предположить, — пишет автор, — что... впечатление внезапного ужаса, сопряженного со всеми другими страшными впечатлениями той минуты, вдруг оцепенили Рогожина на месте и тем спасли князя от неизбежного удара н о ж о м, на него уже падавшего.

Так мы узнаем, что предмет, блеснувший в руке Рогожина, был нож.

Итак, одно и то же событие здесь описано двумя принципиально различными способами. В одном случае имеет место субъективное описание, ссылка на восприятие князя, т.е. использование его психологической точки зрения; соответственно о ноже здесь говорится «что-то», т.е., по-видимому, так, как он был воспринят в тот момент князем; автору как бы неизвестно еще, что это за предмет, он целиком присоединяется в данный момент к точке зрения князя (отсюда и характерная синхронность точки зрения, с которой ведется повествование: о ноже говорится «что-то» именно потому, что князь — а вместе с ним и автор — е щ е не знает, что это; через мгновение это, конечно, станет совершенно очевидным).

---

[1] См. выше, с. 27—29.
[2] См. выше, с. 94—95.

Между тем во втором случае описание покушения ведется с объективных позиций, т.е. излагаются факты, а не впечатления; автор основывается здесь на своей собственной точке зрения, а не на точке зрения князя (поэтому на этот раз он повествует с ретроспективной, а не синхронной позиции).

С известной натяжкой можно еще считать, что в первом случае имеется элемент использования фразеологии для передачи психологической точки зрения, т.е. трактовать слово «что-то» как вкрапление из внутреннего монолога князя (пусть не произнесенного реально, но воображаемого).

Непосредственно ниже мы перейдем к рассмотрению случаев, когда психологическая точка зрения заведомо никак не связана с планом фразеологии, т.е. таких случаев, когда план психологии выступает в наиболее чистом виде, а проявление точек зрения в этом плане характеризуется своими специальными средствами выражения.

Способы описания поведения в связи с планом психологии

Поведение человека, вообще говоря, может быть описано двумя принципиально различными образами:

1. С точки зрения какого-то постороннего наблюдателя (место которого может быть как четко определено, так и не фиксировано в произведении). В этом случае описывается лишь то поведение, которое доступно наблюдению со стороны.

2. С точки зрения его самого — либо всевидящего наблюдателя, которому дано проникнуть в его внутреннее состояние. В этом случае описываются такие процессы (чувства, мысли, ощущения, переживания и т.п.), которые в принципе не могут быть доступны наблюдению со стороны (но о которых посторонний наблюдатель может лишь догадываться, проецируя внешние черты поведения другого человека на свой субъективный опыт). Иначе говоря, речь идет о некоторой внутренней (по отношению к описываемому лицу) точке зрения.

Соответственно можно говорить в данном случае о внешней и внутренней (по отношению к объекту описания) точке зрения[3]. Следует оговориться при этом, что противопостав-

---

[3] Ср. очень характерное заявление рассказчика в «Бесах» Достоевского: «Разумеется, я не знаю, что было внутри человека, я видел сна-

ление внешней и внутренней (своей и чужой) точки зрения имеет гораздо более общий характер, отнюдь не ограничиваясь одним планом психологии[4]. Отчасти мы уже имели возможность наблюдать данное противопоставление при рассмотрении плана фразеологии и других планов. Ниже противопоставление внешней и внутренней точки зрения будет обобщено в специальном разделе.

В настоящей главе мы пользуемся терминами «внешняя» и «внутренняя» точка зрения исключительно в том узком смысле, какое это противопоставление приобретает в плане психологии, — имея в виду затем раскрыть более общий характер данных терминов (см. главу седьмую).

Первый тип описания поведения: внешняя (по отношению к описываемому лицу) точка зрения

Обратимся сначала к первой из указанных выше возможностей. Поведение человека может описываться в этом случае:

а) со ссылкой на определенные факты, не зависящие от описывающего субъекта (соответственно место наблюдения принципиально не фиксировано, само описание имеет безличный — или, если угодно, надличный характер) — например, так, как описывается поведение в судебном протоколе[5], т.е. с использованием фраз типа: «он сделал...», «он сказал...» (или даже «он заявил...», с нарочитым подчеркиванием объективизации описания, непричаст-

---

р у ж и» (т. X, с. 166) — признание, которое, впрочем, отнюдь не мешает тому же рассказчику в других случаях становиться на другую точку зрения, ведя повествование не «снаружи», а «изнутри».

[4] Ниже мы убедимся, что противопоставление внутренней и внешней точек зрения существенно не только для художественной литературы, но и для изобразительного искусства (см. с. 173 наст. изд.).

[5] Для судебного протокола вообще характерно устранение всякого субъективного момента, т.е. максимальное приближение к объективному описанию. Составителю протокола надлежит выразиться, к примеру, не «*X* увидел незнакомого ему военного», но «*X* увидел незнакомого ему человека в военной форме», так как первая фраза содержит, хотя бы в минимальной степени, субъективный оттенок (знание того, что данный человек — действительно военный).

ности автора описания к данному действию) — но ни в коем случае не «он подумал...», «он почувствовал...» или «ему стало стыдно» и т.п.;

б) со ссылкой на мнение какого-то наблюдателя («к а з а л о с ь, что он подумал...», «он, в и д и м о, знал...», «ему к а к б у д т о стало стыдно...» и т.п.). При этом точка зрения наблюдателя — в частности, в художественном произведении — может быть п о с т о я н н о й (например, точка зрения рассказчика, который может принимать, а может и не принимать участия в действии) или п е р е м е н н о й (например, использование при повествовании точки зрения то одного, то другого персонажа того же произведения: скажем, «князю показалось, что...» — при том, что вслед за этим может быть дано описание самого князя через восприятие его собеседника).

Если поведение одного персонажа описывается с точки зрения другого персонажа того же произведения, то сам этот второй персонаж (выступающий носителем точки зрения) описывается принципиально иным способом, нежели первый, — а именно, способом внутреннего описания (описания внутреннего состояния). Таким образом, если поведение персонажа *А* описывается через восприятие персонажа *В* (причем *А* и *В* суть персонажи одного произведения), то *А* описывается с точки зрения «извне» (т.е. первым из вышеуказанных способов описания поведения), а *В* — с точки зрения «изнутри» (т.е. вторым способом).

Второй тип описания поведения: внутренняя (по отношению к описываемому лицу) точка зрения. Формальные признаки того и другого типа описания

Во втором из отмеченных выше случаев поведение человека описывается со ссылкой на его внутреннее состояние, которое, вообще говоря, не может быть доступно постороннему наблюдателю; таким образом, данный человек, как уже говорилось, описывается либо с точки зрения его самого, либо с какой-то внешней точки зрения, когда писатель ставит себя в позицию всевидящего и всеобъемлющего наблюдателя.

В этом случае в описании могут встретиться специальные выражения, описывающие внутреннее состояние, в частности, verba sentiendi[6] и др.: «он подумал...», «он почувствовал...», «ему показалось...», «он знал...», «он вспомнил...» и т.п.

Соответственно, формальным признаком данного типа описания (использования «внутренней» точки зрения) является употребление в тексте специальных глаголов внутреннего состояния. Слова такого типа маркированы в языке и легко могут быть заданы в виде относительно небольшого списка, что делает возможным формальное выявление структуры литературного произведения в исследуемом аспекте.

Между тем, показательным признаком, позволяющим констатировать противоположный тип описания — использование точки зрения постороннего наблюдателя, — может считаться употребление в тексте специальных модальных слов типа: «видимо», «очевидно», «как будто», «казалось» и т.п. Действительно, слова этого типа появляются в тексте именно в том случае, когда повествователь описывает то, чего он не может знать наверное, — в частности, когда он описывает чье-то внутреннее состояние (будь то мысли, чувства, бессознательные мотивы поступков) с точки зрения постороннего наблюдателя.

Иначе говоря, речь идет о ситуации, когда в композиционные задачи автора не входит использование внутренней точки зрения по отношению к данному персонажу, он изображается в произведении извне (например, через чье-то восприятие) — но при этом автору нужно каким-то способом передать переживание данного лица. В этом случае глаголы внутреннего состояния при описании данного персонажа могут сопровождаться вводными словами указанного типа (т.е. говорится: «Он, к а з а л о с ь, подумал...», «N.N. к а к б у д т о хотел...» и т.д.). Последние, тем самым, играют роль специальных о п е р а т о р о в, которые позволяют п е р е в о д и т ь выражения, описывающие внутреннее состояние, в план объективного описания (иными словами, трансформировать описание изнутри в описание извне)[7].

Таким образом, указанные слова-операторы используются автором как специальный прием, функция которого — оправдать

---

[6] *Verba sentiendi* букв. — глаголы ощущения.

[7] Ср. выше (на с. 53—54) выделение специальных операторов («слов-кавычек»), которые позволяют переводить прямую речь в план авторской речи (в пределах сложноподчиненного предложения).

тором как специальный прием, функция которого — оправдать применение глаголов внутреннего состояния по отношению к лицу, которое, вообще говоря, описывается с какой-то посторонней («остраненной») точки зрения[8]. Их можно называть соответственно «словами остранения».

Приведем примеры из «Войны и мира» (сцена в доме Ростовых в день именин графини, когда дети убежали в гостиную):

> ...все разместились в гостиной и, видимо, старались удержать в границах приличия оживление и веселость, которыми еще дышала каждая их черта (т. IX, с. 48).

> ...толстый мальчик сердито побежал за ними, как будто досадуя на расстройство, происшедшее в его занятиях (т. IX, с. 49).

Подобных примеров можно привести очень много, даже если ограничиться только «Войной и миром»; этот принцип описания вообще очень характерен для Толстого (нам еще придется к нему возвращаться). Существенно, что в каждом из приведенных случаев Толстой вполне мог бы и опустить соответствующее вводное слово — без какого-либо нарушения образа описываемых персонажей. Данные слова употребляются им не потому, что автор не уверен в действительных ощущениях персонажей, — но именно с тем, чтобы указать на точку зрения, с которой ведется описание. Это может быть, например, точка зрения гостей графини или какого-то

[8] Заметим, что в аналогичной функции может выступать подчеркнутый переход на ретроспективную позицию (которая дает право знать то, что не может быть известно при синхронной позиции наблюдателя). Такой прием (наряду с другими) особенно характерен, в частности, для Достоевского. См., например, сцену свидания в больнице Алеши и Кати с Митей в «Братьях Карамазовых». Изложение ведется, в общем, с точки зрения Алеши. Неожиданно появляется Грушенька. «Вошла она, как оказалось потом, совсем нечаянно», — пишет Достоевский (т. XV, с. 189). Автору нужно сообщить, что Грушенька вошла непреднамеренно, но он не может сказать это просто, без специальной оговорки, — принятая им здесь манера изложения требует указать, откуда это ему известно (поскольку носитель авторской точки зрения, Алеша, в тот момент этого знать еще не может). Переход на ретроспективную позицию служит для оправдания авторского знания — и соответственно для оправдания описания с внутренней, а не с внешней точки зрения (о ретроспективной позиции как позиции, дающей право все знать, — см. ниже, с. 128). Этот прием в данной функции вообще довольно часто используется Достоевским (ср. также ниже, с. 122—123, об описании Ивана Карамазова).

воображаемого постороннего наблюдателя, незримо присутствующего в комнате (с позиции которого производится остранение).

Подобное указание на «чужую» точку зрения не менее характерно, чем, например, индивидуальное слово в авторском контексте, позволяющее фиксировать использование той или иной точки зрения в плане фразеологии. Оба приема имеют, в общем, одинаковую функцию, но принадлежат разным планам.

Необходимо заметить, что слова подобного рода со всей очевидностью указывают на некоторого с и н х р о н н о г о наблюдателя, присутствующего на месте действия[9]; тем самым можно сказать, что эти слова фиксируют не только психологическую, но и пространственно-временну́ю точку зрения.

Итак, наличие в тексте выражений, описывающих внутреннее состояние без специальных оговорок вышеприведенного типа, указывает на использование внутренней точки зрения; соответственно, признаком внешней точки зрения является отсутствие выражений внутреннего состояния или же наличие в тексте специальных слов-операторов («слов остранения»).

При формальном проведении данного анализа следует учитывать, конечно, и возможность эллипсиса соответствующего «слова остранения» (особенно в тех случаях, когда его присутствие достаточно предсказуемо из общего контекста). Ср., например, следующий отрывок из «Братьев Карамазовых»:

> Федор Павлович... с насмешливою улыбочкой следил за своим соседом Петром Александровичем и, в и д и м о, радовался его раздражительности. Он давно уже собирался отплатить ему кое за что и теперь не хотел упустить случая (т. XIV, с. 55).

Можно предположить, что слово «видимо» или «как будто» отсутствует во втором предложении, так как оно имеется в предложении предыдущем, т.е. по причинам чисто стилистическим, а не композиционным.

---

[9] В качестве такого наблюдателя может предполагаться кто-то из участников действия (и именно тот, к кому применяется описание внутреннего состояния), но может быть и такой случай, когда все действующие лица даны в остранении. В этом случае, по-видимому, автор ведет повествование с позиции стороннего наблюдателя, незримо присутствующего на месте действия, но не участвующего в действии, — т.е. со специальной позиции рассказчика (см. подробнее ниже, в главе пятой).

Типология композиционного использования различных точек зрения в плане психологии

Итак, мы выделили два принципа, два приема описания, которые условно обозначили как описание «извне» и описание «изнутри» (напомним, что это противопоставление рассматривается сейчас исключительно в плане психологии). Построения произведений художественной литературы различаются в указанном отношении. Рассмотрим различные возможные здесь случаи (нумеру́я их в последовательном порядке).

Случай I. Отсутствие смены авторской позиции при повествовании: «объективное» описание

В наиболее простом (с точки зрения композиции) случае в произведении последовательно применяется способ внешнего описания. Все события описываются тогда в терминах объективных поступков без какой-либо ссылки на внутреннее состояние персонажей. Соответственно глаголы, выражающие внутреннее состояние, здесь отсутствуют вовсе.

Такое построение повествования особенно характерно для эпоса (ср. типичную для эпического произведения внешнюю немотивированность поступков, которая в большой степени объясняется тем, что внутренний мир действующих лиц от нас скрыт).

Случай II. Отсутствие смены авторской позиции при повествовании: «субъективное» описание

В этом случае все действие в произведении последовательно изображается с какой-то о д н о й точки зрения, т.е. через призму восприятия одного какого-то лица. Соответственно лишь в отношении этого лица правомерно описание внутреннего состояния, тогда как все остальные должны описываться «извне», а не «изнутри».

Повествование в этом случае может быть дано с точки зрения рассказчика (тогда рассказ ведется от первого лица, т.е. имеет место Icherzählung) либо с точки зрения какого-то определенного персонажа данного произведения (тогда рассказ ведется от третьего лица). Последнее можно представить как специальный случай преобразования Icherzälung, а именно когда местоимение первого лица заменяется некоторым собственным именем или описательным обозначением.

Такое построение очень обычно в литературе; особенно часто оно встречается в относительно небольших новеллах[10]. В качестве примера можно привести «Вечного мужа» Достоевского, где все дается через восприятие Вельчанинова. Соответственно поведение всех остальных персонажей дается с точки зрения «извне», тогда как его поведение анализируется и освещается с внутренней по отношению к нему самому точки зрения.

Во многих случаях, когда повествование производится с точки зрения одного какого-то человека (безразлично, будь то «я» или некий X), этот человек и выступает в качестве главного героя данного произведения; автор — а вместе с ним и читатель — как бы солидаризируется с ним, «вживается» в его образ. Иногда при этом подспудной композиционной задачей произведения может являться показ этого человека («я» или X) глазами внешнего наблюдателя, со стороны. Иначе говоря, данный человек дается «изнутри», но все повествование направлено на то, чтобы читатель мог взглянуть на него глазами других, т.е. реконструировать взгляд «извне» на него. (Так строятся некоторые вещи Хемингуэя, написанные от первого лица[11].) Этот случай может быть интерпретирован как случай несовпадения композиционной структуры произведения на психологическом и на идеологическом уровнях (см. подробнее главу пятую).

С другой стороны, главным героем может выступать не само лицо, впечатления которого описываются в произведении, а кто-то другой (например, Натали в одноименном рассказе Бунина, Павел Павлович в «Вечном муже» и т.п.). Таким образом, герой может быть показан способом внешнего описания, но при этом задачей произведения является заставить читателя представить его «изнут-

---

[10] Оно очень характерно, в частности, для Бунина и для целого ряда других новеллистов.

[11] Это вообще характерно для романтического мировоззрения («романтическое» понимается тут как производное от «романтика», а не от «романтизм»). Ср. определение психологического типа «романтика» в работе: Пятигорский и Успенский, 1967, с. 22.

ри»; между тем то лицо, через которое ведется повествование (и которое описывается соответственно с внутренней точки зрения), может выступать как фигура чисто вспомогательная, не укладывающаяся в какой-либо конкретный образ (так, например, мы едва ли можем представить себе со стороны рассказчика в «Бесах» Достоевского, Антона Лаврентьевича Г-ва, хотя он и принимает участие в действии).

В рассмотренных выше случаях (I и II) — их можно было бы называть случаями «последовательного описания» — позиция наблюдателя, с точки зрения которого производится описание, в принципе реальна. Автор описывает поведение своих героев так, как обычно человек в нормальной ситуации опишет поведение другого человека, — в частности, так, как один из его героев может описать поведение другого. Автор, таким образом, ставит себя на одну доску с персонажами, никак среди них не выделяясь. При этом он может описывать события со своей особой точки зрения или соединяться (склеиваться) с каким-то другим лицом, с точки зрения которого ведется повествование. Существенно, что в этом случае автор может быть таким же участником событий, как и любой из его героев.

В других же случаях (случаи III и IV, к рассмотрению которых мы переходим) позиция автора менее последовательна и менее реальна, существенно отличаясь от позиции повседневного наблюдателя. Автор здесь использует в описании не одну, а несколько точек зрения, причем различные точки зрения могут последовательно сменять друг друга на протяжении повествования (случай III) или же участвовать одновременно (случай IV).

Случай III. Множественность точек зрения при повествовании: смена авторских позиций

При последовательном использовании различных точек зрения в произведении каждая сцена описывается с одной какой-то позиции (точки зрения), но разные сцены описываются с позиций разных героев.

При таком описании лицо *A* описывается с точки зрения лица *B*, а вслед за тем и *B* может быть описано через восприятие *A*[12]; но существенно, что внутреннее состояние *A* и *B* не может описываться одновременно в одной и той же ситуации (микросцене): тогда это будет случай IV.

Таким образом, автор в каждом случае как бы присоединяется к точке зрения одного из действующих лиц, как бы участвует в действии, последовательно переходя от одной точки зрения к другой в своем повествовании (причем помимо точек зрения действующих лиц он может в какой-то момент принимать и свою собственную, т.е. авторскую точку зрения[13]).

При этом каждый раз к очередному носителю авторского ви́дения применимы глаголы внутреннего состояния, тогда как действия других людей описываются так, как видит их данный носитель.

Так, например, повествование в «Войне и мире» строится на последовательном чередовании точек зрения Пьера, Наташи, Николая и других. Обычно чередование точек зрения обусловлено сюжетными кусками повествования, т.е. одна сцена дается с точки зрения одного персонажа, другая — с точки зрения другого и т.п.; иногда, однако, последовательное чередование точек зрения имеет место по мере развертывания событий в одной и той же сцене. Примером может служить описание вечера в доме Ростовых после карточного проигрыша Николая — когда Наташа поет, а Николай ее слушает; здесь попеременно меняются точки зрения Наташи и Николая (см.: т. X, с. 58—59). Таким образом, ритмы композиционных переходов здесь убыстряются: смена точек зрения, которая, вообще говоря, соответствует в романе достаточно большим кускам повествования, происходит здесь на протяжении небольшого промежутка времени (это нагнетание ритмов в большой степени отвечает тому, что происходит в это время в душе Николая[14]).

При рассматриваемом построении повествования текст всего произведения в целом как бы р а с п а д а е т с я н а о т -

---

[12] Подобный способ композиционной организации очень обычен в киноповествовании. В голливудских коммерческих фильмах этот прием имеет характер обязательной нормы.

[13] Последний прием, как и вообще смена авторской позиции, часто используется в функции композиционной рамки — см. об этом ниже (с. 181 и сл.).

[14] Ср. также аналогичное чередование точек зрения в диалоге Бориса и Пьера (т. IX, с. 65—67). Здесь, однако, подобное сгущение ритмов никак не обусловлено внутренним состоянием действующих лиц.

д е л ь н ы е о п и с а н и я, данные с точки зрения разных лиц, представляя собой — в интересующем нас аспекте — соположение этих отдельных текстов, но не их синтез.

Заметим, что подобную организацию текста можно получить путем ряда последовательных преобразований нескольких повествований от первого лица, когда первое лицо в этих повествованиях заменяется на третье, а текст целого произведения последовательно составляется из выборочных кусков этих повествований.

Вообще наиболее отчетливо указанный принцип выступает в тривиальном случае, когда разные части произведений даются от имени разных героев — каждый из которых ведет повествование непосредственно от первого лица (например, «Лунный камень» У.Коллинза или «Два капитана» В.Каверина); такая композиция восходит, по-видимому, к роману в письмах. По сравнению с этим случаем только что рассмотренная ситуация, когда в разных сценах различные персонажи последовательно становятся носителями авторского ви́дения, может трактоваться как очередная ступень в последовательных усложнениях композиции (восходящих в своих истоках к Icherzählung как к наиболее элементарной композиционной возможности).

Понятно, что использование различных действующих лиц в функции носителей авторской точки зрения может сочетаться в произведении и с собственно авторским «я», т.е. в произведении могут соприсутствовать как сам автор (повествующий от своего лица и, соответственно, со своей собственной или какой-то специально принятой им точки зрения), так и окказиональные восприемники авторской точки зрения (в лице тех или иных персонажей данного произведения). Такое сочетание нередко у Достоевского (примером могут служить хотя бы «Братья Карамазовы»).

Важно отметить, что позиция повествователя в рассматриваемом случае о т н о с и т е л ь н о р е а л ь н а, поскольку автор здесь как бы незримо участвует в действии, он как бы ведет репортаж непосредственно с поля действия — и, таким образом, его место может быть каждый раз с большей или меньшей точностью фиксировано в пространственных и временны́х координатах. (Можно сказать, что позиция автора здесь относительно менее реальна и последовательна, чем в случаях I и II, но, однако, более реальна, чем в случае IV, о котором речь будет идти ниже.)

Если рассматривать типологические возможности композиционного построения с использованием различных последовательно

чередующихся точек зрения, следует прежде всего обратить внимание на то, что число тех лиц, с точки зрения которых строится повествование, может быть функционально ограничено.

Иначе говоря, в образы одних персонажей автор *вживается*, он, хотя бы на некоторое время, отождествляет себя с ними; можно сказать, что он как бы уподобляется актеру, играющему роль этих людей и перевоплощающемуся в их образ. Тем самым становится логически правомерным описывать внутреннее состояние этих персонажей.

Если в образы одних персонажей автор может на время перевоплощаться, то другие персонажи в произведении могут, напротив, оставаться для него воспринимаемыми чисто внешне, со стороны: он пишет их портрет, но не вживается в их образ. Иначе говоря, если одни персонажи в произведении могут выступать в роли *субъекта* авторского восприятия, то другие персонажи составляют исключительно его *объект*.

Естественно, что восприемниками авторской точки зрения часто становятся главные герои, тогда как лица малозначительные или эпизодические, составляющие фон (так сказать, статисты), не получают права на описание внутреннего состояния, изображаются извне.

Так, однако, бывает отнюдь не всегда: в определенных случаях автору может быть важно, напротив, показать своего героя глазами других, а не раскрывать самому его внутреннюю сущность; автор может предоставлять самому читателю догадываться о чувствах и мыслях своего героя, изображая его в какой-то степени *загадочным*. Таким образом (пусть это не покажется парадоксом), прием описания «со стороны» может быть применен как в том случае, когда персонаж не представляет интереса для автора, так и в том случае, когда данное лицо, напротив, представляет для него предмет специального интереса.

Последний случай может быть иллюстрирован на примере описания таких фигур, как Платон Каратаев у Толстого или старец Зосима у Достоевского. Действительно, все действия и того и другого описываются с какой-то внешней точки зрения — в частности, так, как они были восприняты другими людьми (Пьером, Алешей): каждый раз, когда по отношению к ним употребляются глаголы внутреннего состояния или дается мотивация их поступков, в описание вводятся специальные слова остранения (типа «видимо», «казалось» и т.п.). Например, о Зосиме: «Он, *очевидно*, не хотел» (т. XIV, с. 56); «Он *видимо* уставал» (т. XIV,

с. 66); «Иногда он пресекал говорить совсем, как бы собираясь с силами, задыхался, но был как бы в восторге» (т. XIV, с. 149). О Каратаеве: «Он видимо был огорчен» (т. XII, с. 47); «Отрицательный ответ Пьера опять видимо огорчил...» (там же); «Он видимо никогда не думал...» (т. XII, с. 49) и т.п.[15].

Что касается Толстого, то этот принцип описания определенно контрастирует в «Войне и мире» с описанием Пьера, относительно которого автор все время сообщает, что́ тот подумал и почувствовал. Понятно, что Каратаев представляет интерес для Толстого прежде всего как объект описания, как некоторая загадка, которую необходимо разрешить Пьеру; так же и Зосима у Достоевского.

Аналогичным образом описывается, например, и Смердяков в «Братьях Карамазовых». Он тоже преподается автором как некоторая загадка (хотя, конечно, загадка совершенно иного рода, чем Зосима и Каратаев), разрешить которую предстоит не непосредственно самому автору (путем проникновения в сознание описываемого им персонажа), но героям данного произведения.

Точно такой же принцип описания, наконец, применяет Достоевский по отношению к Ивану в «Братьях Карамазовых» — на протяжении значительной части повествования. Действительно, долгое время Иван описывается исключительно извне, представая перед читателем лишь в своих поступках и во мнениях окружающих: он для читателя загадка, так же как загадка он — эта «столичная штучка» — и для обитателей Скотопригоньевска. Показательно, что в экспозиции романа, когда автор представляет читателю семью Карамазовых, он не считает возможным дать характеристику Ивана (при том, что нам дается определенная информация о характере других братьев Карамазовых), но излагает лишь с формальной стороны его биографию (причем излагает достаточно сухо, едва ли не протокольно); далее же Иван предстает нам в поведении (иногда нам непонятном) и во мнениях (других персонажей). Этот принцип описания явно контрастирует в произведении с описанием других братьев, мысли и чувства которых нам открыты.

Лишь после того как Иван Карамазов читает Алеше свою «Легенду о Великом Инквизиторе», читатель время от времени (хотя

---

[15] В единственном случае нарушения данной закономерности (см.: Толстой, т. XII, с. 46) может предполагаться эллипсис соответствующего вводного слова.

поначалу и очень редко) получает право проникнуть в психологию Ивана (например, т. XIV, с. 241 и далее). Таким образом, «Легенда о Великом Инквизиторе» выступает как момент в каком-то смысле переломный в описании Ивана (и соответственно в отношении к нему читателей). Это и понятно: в своем роде это исповедь Ивана, которая сближает его с читателем (и последний таким образом приобретает возможность воспринимать его не через мнение других, а непосредственно).

Характерна одна фраза, которой обмолвливается Достоевский, когда — еще на первых порах — слегка приоткрывает завесу мыслей и чувств Ивана. Описывается состояние последнего после разговора со Смердяковым, и автор говорит:

> Но мы не станем передавать все течение его мыслей, да и не время нам входить в эту душу: этой душе свой черед (т. XIV, с. 251)[16].

Автор как бы признается здесь, что описание внутреннего состояния героя пока еще расходится с композиционными задачами всего произведения; и, едва упомянув о переживаниях героя, рассказчик (о существовании которого читатель уже и забыл) появляется на сцене и подчеркивает свою откровенно ретроспективную позицию (противопоставленную предыдущему описанию, которое может восприниматься как произведенное с синхронной позиции). Тем самым здесь как бы подчеркивается, что с точки зрения «настоящего» Ивана рассказчик не может

[16] Ср. близкую оговорку в «Бесах» Достоевского:

«„Однако же ты... однако же ты мне эти слова должен выкупить, — подумал про себя Петр Степанович, — и даже сегодня же вечером. Слишком ты много уж позволяешь себе“.

Так или почти так должен был задуматься Петр Степанович...» (т. X, с. 299; многоточие в прямой речи — Достоевского).

В обоих случаях автор-рассказчик, употребив глагол внутреннего состояния, как бы спохватывается и напоминает о своем присутствии, чтобы сохранить принятый принцип описания. В задачи автора не входит использование психологической точки зрения соответствующего героя; с другой стороны, он не претендует на всезнание, а может только догадываться (или знать ретроспективно) о его мыслях.

еще знать, что́ тот ощущал, — но может это сообщить нам, заглянув в его душу из его «будущего»[17].

Итак, в случае с Иваном Карамазовым мы имеем смену авторской позиции по отношению к герою, причем смену постепенную и идущую по мере постепенного знакомства читателя с Иваном — в направлении от описания «извне» к описанию «изнутри». В иных случаях смена авторской позиции может происходить и в обратном направлении, причем здесь может возникать довольно парадоксальная ситуация, когда наше подробное знание о мыслях и чувствах некоторого персонажа неожиданно вдруг сменяется описанием его же с внешней стороны. Читатель, который только что был ближайшим конфидентом персонажа, был досконально посвящен во все его переживания, знал мотивы всех его поступков, — вдруг как бы оказывается с ним незнакомым, занимая принципиально иную (противоположную) позицию[18]. Это может приводить даже к логической неувязке, когда про героя, который нам очень близок, неожиданно мы узнаем (со стороны) что-то крайне важное — такое, о чем мы не можем не знать, коль скоро мы посвящены в мир его переживаний.

В качестве элементарного (и намеренно утрированного) примера можно представить себе детектив, сосредоточенный на поисках убийцы, причем в конце убийцей оказывается персонаж, который на протяжении всего действия выступал в качестве носителя авторской точки зрения (психологической) и — соответственно — в мир мыслей и чувств которого мы все время были посвящены. Понятно, что подобная композиция будет неудачна. Однако в менее откровенной форме она встречается не так редко.

Так, очень характерно, что про Дмитрия Карамазова — внутреннее состояние которого столь часто и столь подробно описывается и едва ли не каждое переживание которого нам как будто бы становится известно — вдруг выясняется неожиданная деталь: что он растратил не все деньги своей невесты, а половину спрятал у себя в ладанке, намереваясь их возвратить. Эта мысль, как оказывается потом, в с е в р е м я его занимает, он видит в ней спасение своей чести. Возникает естественный вопрос: почему же, если он столь много и часто об этом думает, мы, которые, вообще говоря,

---

[17] Ср. такое же подчеркивание ретроспективной позиции повествования и далее (т. XIV, с. 254).

[18] Такой прием может использоваться в специальной функции «рамки» (см. ниже, с. 185).

ря, посвящены в его внутреннее состояние, ничего об этом не знаем. Здесь своего рода противоречие.

Это противоречие можно понять как результат наложения двух композиционных задач повествования:

а) повествования с (психологической) точки зрения Дмитрия и

б) эффектного перераспределения информации, сокрытия от читателя каких-то данных с тем, чтобы преподнести их ему неожиданно, с эффектом (последний прием типичен для композиционного построения детектива)[19].

Указанные две тенденции могут быть отмечены и в бытовом повествовании. Повседневный рассказ о тех или иных событиях, которые пережил рассказчик, может строиться в виде последовательного изложения того, что он воспринимал и ощущал в процессе данных событий, или же преподноситься слушателю в уже реорганизованном виде — с целью наиболее эффектного перераспределения информации.

В менее явной форме тот же принцип может быть прослежен в заключительной главе «Капитанской дочки» Пушкина. Марья Ивановна Миронова едет в Царское Село хлопотать за своего жениха. На прогулке она встречает даму с собачкой и рассказывает ей о своем деле. В тот же день ее вызывают во дворец, и там Марья Ивановна в государыне «узнала ...ту даму, с которой так откровенно изъяснялась она...» (Пушкин, т. VIII, с. 373). Так об этом сообщается читателю, но М.С.Альтман убедительно показывает, что сама Марья Ивановна «уже с первой встречи с дамой, прогуливавшейся в Царскосельском саду, догадалась, что это — государыня»[20]. Итак, хотя описание и дается как будто со ссылкой на внутреннее состояние Марьи Ивановны, от читателя утаивается очень важная деталь — опять-таки, для вящего эффекта повествования. Это совсем не соответствует бесхитростному характеру самой Марьи Ивановны; создается впечатление, что verba sentiendi по существу используются в дан-

---

[19] О приемах эффектного перераспределения информации см.: Выготский, 1968 (глава VII), где с этой точки зрения анализируется бунинский рассказ «Легкое дыхание». При этом Выготского интересует главным образом отношение последовательности изложенных позиций к последовательности событий реальных (фабулы к сюжету): он исследует, как реально (т.е. в изображаемой автором действительности) протекали события во временно́й последовательности, а затем показывает, в каком порядке излагает эту последовательность автор в своем рассказе.

[20] См.: Альтман, 1971, с. 117—118.

ном случае для описания со стороны. Указанное сочетание двух композиционных задач имеет здесь органический характер, поскольку перед нами (ретроспективный) рассказ от лица П.А.Гринева со слов Марьи Ивановны. Тем самым, мы вправе отнести ссылки на внутреннее состояние героини на счет рассказа самой Марьи Ивановны, как бы легшего в основу данного эпизода, а эффектное перераспределение информации приписать непосредственному рассказчику — Гриневу.

Таким образом, мы можем различать следующие типы персонажей в произведении:

а) Персонажи, которые не могут (в данном произведении) выступать в качестве носителей психологической точки зрения, — т.е. такие, к которым не может быть применено описание «изнутри» (но которые всегда описываются с точки зрения какого-то постороннего по отношению к ним наблюдателя).

б) Персонажи, которые не могут (в данном произведении) описываться глазами какого-то постороннего наблюдателя, т.е. такие, к которым не применяются явные признаки «внешнего» описания (слова типа «видимо», «как будто» и т.п.). Следует оговориться, что при этом целесообразно исключить из рассмотрения начало и конец описания, когда признаки внешнего описания могут выполнять функцию «рамки» (см. об этом ниже).

в) Персонажи, которые могут описываться в произведении как со своей собственной точки зрения, так и с точки зрения постороннего наблюдателя. Тем самым такой персонаж может быть как носителем авторского восприятия, так и его объектом.

г) Персонажи, которые, будучи раз изображены «изнутри», уже не могут быть изображены с точки зрения постороннего наблюдателя.

В разных произведениях могут встречаться различные наборы из указанных типов (причем какие-то типы, естественно, могут отсутствовать вовсе). Понятно, что использование того или иного персонажного типа определяется общими композиционными задачами, и тем самым характеристика персонажей в данном аспекте может служить средством для характеристики композиции соответствующего произведения.

Случай IV. Множественность точек зрения при повествовании: одновременное использование нескольких точек зрения

Наконец, возможно и такое совмещение различных точек зрения при описании, когда одна и та же сцена описывается с нескольких разных точек зрения[21]. На интересующем нас уровне это проявляется в том, что в отношении разных лиц, участвующих в одной и той же сцене, говорится не только то, что они сделали, но и то, что они подумали или почувствовали; иначе говоря, в этом случае одновременно описывается внутреннее состояние самых разных людей, что, очевидно, не может быть доступно внешнему наблюдению, даже при последовательном чередовании наблюдателей. При этом в данном случае, так же как и в предыдущем, таким образом могут описываться все лица, принимающие участие в описываемой сцене, или же некоторый ограниченный круг лиц, в то время как описания «статистов» даются извне.

В этом случае текст повествования непосредственно не распадается, как в предыдущем случае, на отдельные куски, данные с точки зрения разных людей. Повествование в целом здесь представляет собой синтез описаний, данных с разных точек зрения, а не простое их соположение. Если предыдущий случай (случай III) можно сравнить с использованием разных источников света, каждый из которых освещает специально отведенный ему участок пространства, то настоящий случай (IV) естественно сравнить с рассеянным освещением, возникающим в результате одновременного использования сразу нескольких источников света[22].

В описываемом случае повествователь не находится в позиции непосредственного участника действия. Он как бы ставит себя над действием — в такую позицию, что ему становятся доступны не только все поступки, но и все мысли и ощущения.

---

[21] При известном подходе подобный случай мог бы рассматриваться как случай сложной (совмещенной) композиции, возникающей в результате взаимного наложения различных композиционных структур (см. об этом ниже, в главе пятой).

[22] Заметим, что как тому, так и другому приему можно найти соответствие в изобразительном искусстве (см. ниже, с. 141—142).

Можно сказать, что позиция автора здесь и р р е а л ь н а, он принимает точку зрения всевидящего и всезнающего наблюдателя. С другой стороны, его позиция может быть во многих случаях понята как р е т р о с п е к т и в н а я: автор как бы повествует о делах давно уже пережитых (т.е. после того как он уже достаточно во всем разобрался post factum и может реконструировать внутреннее состояние действующих лиц, представив себе, кто что должен был испытывать)[23].

Именно такой способ описания имеет место в «Братьях Карамазовых» Достоевского в главе «Луковка» (т. XIV, с. 310 и далее), где описание дается с точки зрения рассказчика, Алеши, Грушеньки, Ракитина, или в главе «Внезапное решение» (т. XIV, с. 357 и далее), где описание ведется с точки зрения Мити, Фени, Петра Ильича Перхотина. Точка зрения автора здесь как бы рассеивается, авторский объектив как бы скачет в беспорядочном движении, присоединяясь то к одному, то к другому из действующих в сцене лиц.

Можно было бы считать даже, что здесь имеет место последовательный переход от одного персонажа к другому (подобный тому, какой был описан в случае III), но конденсированный и убыстренный до такой степени, что теряются границы микроописаний с каких-то отдельных (фиксированных) точек зрения и описания эти нерасчленимо сливаются воедино. Можно сказать, что композиционный ритм произведения (определяемый частотой перехода от одной точки зрения к другой) ускоряется до предельной степени — что может соответствовать внутреннему состоянию героев, принимающих участие в данной сцене. Действительно, подобный прием применяется Достоевским в моменты, соответствующие внутреннему перелому его героев, кульминации их душевного напряжения. Так, глава «Луковка» отражает внутренний перелом как у Алеши (после кончины старца Зосимы), так и у Грушеньки (приезд поляка, назревающая любовь к Мите). Глава «Внезапное решение» описывает пере-

[23] Мы уже знаем из рассмотрения в предыдущей главе, что ретроспективная позиция повествователя вообще очень характерна для художественной литературы (так же как и для бытового рассказа). Лингвистически эта ретроспективность проявляется прежде всего в форме прошедшего времени, традиционно принятой при повествовании (в самых разных языках): в ряде языков имеется специальная повествовательная видо-временная форма, относящаяся, как правило, к прошлому, — ср. французский (форма passé simple), хауса (форма suka) и т.д. (в русском языке, как уже говорилось, такой формой является форма несовершенного вида прошедшего времени).

ломный момент у Мити (он узнал об отъезде Грушеньки, думает, что убил старика Григория, решил покончить с собой).

Таким образом, общая (синтетическая) точка зрения играет у Достоевского совершенно определенную функциональную роль.

Возможности трансформационного представления рассмотренных выше случаев

Можно заметить, что из рассмотренных выше типов организации повествования три последних случая (а именно те, что связаны с внутренней точкой зрения какого-то лица или лиц) можно получить путем сочетания последовательно усложняющихся трансформаций из Icherzählung.

В самом деле, случай II, основывающийся на последовательном описании внутреннего состояния одного какого-то человека (тогда как все остальные даются через его восприятие), — это может быть случай непосредственного Icherzählung или же случай, легко сводящийся к Icherzählung, а именно такой вид повествования, когда местоимение первого лица заменяется в тексте некоторым собственным именем или описательным обозначением (см. об этом выше).

Далее, в случае III, использующем переменную авторскую позицию (т.е. в том случае, когда имеет место несколько точек зрения, но при этом каждый фрагмент повествования последовательно дается с одной какой-то точки зрения), повествование распадается на отдельные куски, каждый из которых построен по способу II (т.е. сводится, в конечном счете, к Icherzählung).

Наконец, случай IV представляет собой, как уже говорилось, не соположение, но синтез описаний, построенных по способу II: различные описания (одной и той же сцены), произведенные с разных позиций, как бы нерасчленимо смешаны здесь воедино.

Проблема психологической точки зрения как проблема авторского знания

Рассмотренный только что подход — связанный с исследованием применения или неприменения глаголов внутреннего состоя-

ния при описании того или иного персонажа — демонстрирует возможность формального анализа в данной сфере, но отнюдь не исчерпывает всех возможных проявлений точек зрения в плане психологии. Действительно, возможны и такие способы ссылки на то или иное субъективное сознание, которые не связаны с глаголами внутреннего состояния.

Мы уже приводили подобный пример, когда Достоевский описывает нож в руке Рогожина как некий блестящий предмет — в силу того, что он ссылается на восприятие князя Мышкина, который в тот момент еще не успел осознать, что этот предмет — нож[24]. Ср. еще несколько иной, но в принципе близкий случай из «Войны и мира»:

> Через неделю после его [Пьера. — *Б.У.*] приезда молодой польский граф Вилларский, которого Пьер поверхностно знал по петербургскому свету, вошел вечером в его комнату с тем официальным и торжественным видом, с которым входил к нему секундант Долохова... (т. X, с. 73).

Здесь явная ссылка на сознание Пьера, никак, однако, не связанная с использованием глаголов внутреннего состояния. Читателю самому по себе мало что говорит данная ассоциация, тем более что в свое время ему не сообщалось о том, с каким видом входил к Пьеру долоховский секундант. Эта ассоциация актуальна только для самого Пьера. Таким образом, здесь имеет место не столько описание того, с каким видом вошел в комнату граф Вилларский, сколько описание ассоциаций Пьера — в конечном счете, его внутреннего состояния. Следовательно, и этот случай должен быть отнесен к плану психологии.

Если обобщить все возможные проявления точек зрения в плане психологии, можно сказать, что центральным здесь является вопрос об авторском знании и об источниках этого знания. Иначе говоря, речь идет о том, ставит ли себя автор в позицию человека, которому известно вообще все относительно описываемых событий, или же накладывает определенные ограничения на свои знания. В последнем случае нас должно интересовать, чем обусловлены данные ограничения. Они могут быть,

---

[24] См. выше, с. 109.

в частности, обусловлены тем, что автор становится на точку зрения какого-то действующего лица. С другой стороны, возможны и такие ограничения авторского знания, которые не связаны с принятием точки зрения того или иного персонажа; тогда мы можем говорить об особом рассказчике в произведении (именно эта ситуация характерна, в частности, для «сказа»)[25].

Нетрудно видеть, что проблема авторского знания, центральная в отношении плана психологии, в известных случаях может быть актуальной и для плана пространственно-временно́й характеристики. В то же время эта проблема совсем не актуальна для других планов, которые были рассмотрены выше[26].

Специфика различения точек зрения в плане психологии

Если в плане фразеологии различение точек зрения актуально вообще для самых разных родов литературы, то в плане психологии это различение неприменимо, например, к драме. Действительно, текст драмы состоит, как известно, из прямой речи плюс ремарок; при этом вся психологическая характеристика выносится в авторские ремарки. Между тем на сцене нам дается лишь «объективное» поведение персонажа, т.е. его слова и поступки, и мы можем делать выводы о его внутреннем состоянии лишь постольку, поскольку оно выражается в его поведении (в то же время, если мы читаем, а не смотрим пьесу, то психологическая характеристика персонажа, заключенная в авторских ремарках, становится нам доступной). Соответственно те действия в драме, которые по своей природе относятся к субъективному плану поведения (и

---

[25] Ср. у Г.А.Гуковского: «Отвлеченно-всеобъемлющий автор... берет себе право все знать — и то, что случилось со всеми его героями, и то, что они думают и чувствуют; это право или эта претензия на право составляет одну из серьезнейших и, пожалуй, труднейших проблем изучения литературы и в смысле того, откуда берется убедительность во всезнайстве автора для читателя, и в том, какой объективно идейный смысл имеет это всезнайство в понимании самой действительности...» (Гуковский, 1959, с. 47).

[26] О проблеме сознательных ограничений, налагаемых автором на свое знание о повествуемых событиях, см. подробнее ниже, с. 218, где эта проблема обсуждается в более общем плане — в связи с общей художественной концепцией соответствующего автора.

которые тем самым могут быть фиксированы только посредством описания «изнутри»), — по необходимости переводятся в объективный план, т.е. в план внешнего поведения; иначе говоря, оба эти плана сливаются в драматическом произведении.

Отсюда проистекает ряд характерных для драмы условностей. Внутренний монолог не отличается здесь от простого монолога, и если один персонаж говорит что-то на сцене «про себя» — при этом, естественно, достаточно громко для того, чтобы его мог услышать зрительный зал, — то другой, стоящий рядом с ним, вообще говоря, не вправе его слышать. В то же время иногда в драме можно встретить и такую ситуацию, когда один персонаж говорит что-то про себя, а другой его подслушивает (злоупотребляя, таким образом, необходимой условностью театрального действия)[27]. Понятно, что и та и другая ситуация условны и вызваны именно специфическим для драмы совпадением субъективного и объективного поведения.

---

[27] См., например, в русской драме XVIII века «Юдифь»: Тихонравов, 1874, с. 159. Точно так же и в «Свадьбе Кречинского» А.В.Сухово-Кобылина (акт I, явл. 12) Кречинский «думает» (слово «думает» обозначено в авторской ремарке), а Нелькин нечаянно его подслушивает.

Ср. реакцию на такого рода условность в сочинении «Разные мнения о качествах комедианта и о первых предметах, которые вступающий в сие звание соблюдать должен» (напечатанном в 1790-м г. в «Собрании некоторых театральных сочинений, представленных на Московском Публичном театре», кн. 3). Здесь читаем: «Актеры очень часто не делают внимания к тем словам, которые говорят „про себя“. Они должны при сем так поступать, чтобы их совсем не слыхали те, от которых они утайкой произносят речь. Но они делают совсем напротив, говорят весьма громко, или очень близко тех, которые не должны их слышать, либо обращаются к публике. Последнее совсем не кстати; всегда предполагать должно, что публика будто не участвует в происходящем на театре» (цит. по изд.: Всеволодский-Гернгросс, 1913, с. 194).

Вместе с тем, в пародийной пьесе Людвига Тика «Кот в сапогах» (1797 г.) герои, напротив, снижают голос для того, чтобы публика их не подслушала (см.: Тынянов, 1977, с. 302); и здесь также можно усмотреть реакцию на ту же условность театрального действия.

5 Взаимоотношение точек зрения на разных уровнях в произведении. Сложная точка зрения

Предыдущее изложение было посвящено тому, к а к в о о б щ е м о г у т п р о я в л я т ь с я точки зрения, т.е. позиции, с которых ведется повествование, в художественном произведении. Было показано, что они могут проявляться, в частности, в плане идеологической оценки (в плане «идеологии»), в плане фразеологической характеристики (в плане «фразеологии»), в плане пространственно-временно́й перспективы (в «пространственно-временно́м плане») и в плане субъективности/объективности описания (в плане «психологии»).

При этом естественно, что о б ы ч н о та или иная точка зрения проявляется сразу во всех планах или, во всяком случае, одновременно в нескольких из них. Например, автор может вести повествование только от своего лица (случай Icherzählung), ни разу не принимая — ни в одном из упомянутых аспектов — какой-либо чужой точки зрения (между тем это отнюдь не непременное следствие из Icherzählung).

В других случаях автор может целиком и полностью — т.е. в самых разных отношениях — принимать точку зрения того или иного из своих героев. Это означает, во-первых, что автор регулярно описывает внутреннее состояние соответствующего героя, тогда как всех остальных персонажей дает с внешней стороны, через его восприятие, — и, таким образом, авторская позиция полностью совпадает с позицией данного героя в плане психологии; автор, далее, перемещается во времени и пространстве вместе со своим героем, он принимает его кругозор, — и, соответственно, позиция автора полностью совпадает с позицией данного персонажа в плане пространственно-временно́й характеристики; затем, при описании того, что видит и ощущает данный герой, автор может пользоваться его языком — в виде несобственно-прямой речи, внутреннего

монолога или же в какой-то иной форме, — и тем самым позиция автора совпадает с позицией данного персонажа в плане фразеологии; точно так же, наконец, позиция автора и позиция героя могут совпадать и в плане идеологической оценки.

Можно сказать тогда, что точки зрения, вычленяемые на различных уровнях анализа одного и того же произведения, совпадают между собой — и, соответственно, совпадают композиционные структуры этого произведения, устанавливаемые на разных уровнях; такой случай является тривиальным в плане использования композиционных возможностей.

Между тем подобное совпадение точек зрения, вычленяемых на разных уровнях анализа, если и обычно, то, во всяком случае, отнюдь не обязательно. Проявление некоторой точки зрения в одном каком-то плане не предполагает с обязательностью проявления ее и в другом плане (на другом уровне анализа). Соответственно возможны сложные композиционные построения, когда на разных уровнях анализа вычленяются различные структуры одного и того же произведения. В принципе можно предполагать существование каких-то закономерностей, определяющих ту или иную связь различных структур художественного произведения, вычленяемых на разных уровнях, т.е. то, насколько одна структура обусловливает другую и насколько они могут не совпадать. Пока, однако, мы не можем сказать чего-либо определенного о подобного рода закономерностях; мы ограничимся демонстрацией возможностей несовпадения точек зрения на разных уровнях анализа.

Несовпадение точек зрения, вычленяемых в произведении на разных уровнях анализа

Несовпадение идеологической точки зрения с другими

Прежде всего точки зрения, проявляющиеся в произведении в плане идеологии, могут не совпадать с точками зрения, проявляющимися на других уровнях.

Несовпадение плана идеологии и плана фразеологии

Несовпадение точек зрения в плане фразеологии и в плане идеологии имеет место прежде всего в том случае, когда повествование в произведении ведется с фразеологической точки зрения какого-то определенного лица, но композиционной задачей является оценка этого лица с какой-то другой точки зрения. Таким образом, в плане фразеологии данное лицо выступает как носитель авторской точки зрения, а в плане идеологии — как ее объект (как предмет авторской оценки).

Подобное несовпадение фразеологической и идеологической позиций характерно, например, для «сказа» (ср., например, новеллы Зощенко). С другой стороны, этот прием можно считать вообще одним из типичных средств выражения иронии.

Обратимся, например, к следующей фразе из авторской речи в «Братьях Карамазовых» (эту фразу, между прочим, в несколько ином аспекте разбирает В.Н.Волошинов в его цитированной работе):

> ...Красоткин гордо отпарировал это обвинение, выставив на вид, что со сверстниками, с тринадцатилетними, действительно было бы позорно играть «в наш век» в лошадки, но что он делает это для «пузырей», потому что их любит, а в чувствах его никто не смеет у него спрашивать ответа (Достоевский, т. XIV, с. 467).

Здесь выделены наиболее очевидные случаи авторского использования чужой речи; они со всей определенностью указывают на то, что в данном случае используется точка зрения Коли Красоткина — точка зрения, проявляющаяся в плане фразеологии; но в то же время на ней лежит печать авторского отношения (иронии) и, таким образом, эта точка зрения входит как составной элемент в какую-то иную (более общую) авторскую точку зрения. Автор ассоциируется с Красоткиным фразеологически, но не идеологически: он говорит в данном случае от его лица (т.е. используя в авторской речи его фразеологию), но со своей собственной позиции: в плане идеологии Красоткин выступает не как носитель авторской точки зрения, но, напротив, как объект авторской оценки. Итак, если в плане фразеологии автор принимает точку зрения персонажа, то в плане идеологии он «остраняется» от него.

Подобного рода несовпадение точек зрения — авторское остранение в плане общей идеологической оценки, сочетающееся с принятием точки зрения в каком-то ином плане (фразеологии, психологии и т.п.), — является принципиально важным для создания эффекта иронии. Этот эффект возникает в такой ситуации, когда мы говорим с какой-то одной точки зрения, а производим оценку — с совершенно другой; таким образом, несовпадение точек зрения на разных уровнях тут обязательно[1].

Разбирая случаи использования чужой речи в повести Достоевского «Скверный анекдот», В.Н.Волошинов приходит к выводу, что «почти каждое слово этого рассказа с точки зрения своей экспрессии, своего эмоционального тона, своего акцентного положения во фразе *входит одновременно в два пересекающиеся контекста, в две речи:* в речь автора-рассказчика (ироническую, издевательскую) и в речь героя (которому не до иронии)»[2]. Таким образом, и здесь налицо несовпадение идеологической и фразеологической точек зрения; при этом существенно, разумеется, что фразеологическая точка зрения подчинена идеологической.

Сама возможность двойственного использования чужой речи — в плане фразеологической точки зрения и в плане идеологической точки зрения — заложена уже в двойственном характере явления несобственно-прямой речи. Несобственно-прямая речь, как отмечает В.Н.Волошинов, есть р е ч ь в р е ч и и вместе р е ч ь о р е ч и: «Чужое высказывание может восприниматься как определенная *смысловая позиция* говорящего, и в этом случае с помощью косвенной конструкции аналитически передается его точный *предметный состав*... Но можно воспринять и аналитически передать чужое высказывание как *выражение*, характеризующее не только предмет речи (или даже не столько предмет речи), но и *самого говорящего*»[3].

Несовпадение плана идеологии и плана психологии

При рассмотрении плана психологии мы отмечали, что число действующих лиц, описание которых производится «изнутри», а

[1] Подробнее об иронии см. ниже (глава шестая).
[2] Волошинов, 1929, с. 161.
[3] Там же, с. 152.

не «извне», — иначе говоря, число персонажей, с психологической точки зрения которых может строиться повествование в данном произведении, — нередко бывает ограничено в произведении. Можно сказать, что в образы одних персонажей автор может на время «вживаться», описывая мир через их восприятие, тогда как другие интересуют его преимущественно в плане восприятия со стороны.

Для характеристики произведения весьма существенно, насколько соотносится раскрытие или нераскрытие внутреннего состояния того или иного персонажа с отношением к нему автора в плане идеологической оценки. Иначе говоря, вопрос ставится так: насколько соотносится в данном произведении принцип «внутреннего» и «внешнего» описания с разделением персонажей на «положительные» и «отрицательные».

Естественно думать, в самом деле, что в ряде случаев описание персонажа «извне» или «изнутри» определяется именно отношением автора к нему, т.е. точку зрения одних персонажей автор в принципе может принять, тогда как психологическая позиция других ему внутренне чужда или даже непонятна; соответственно автор не может отождествить (пусть даже и на время) их точку зрения со своей — персонажи такого рода даются исключительно в плане внешнего описания, их внутреннее состояние не описывается. (Автора здесь уместно было бы сравнить с актером, который может перевоплотиться не во всякую роль, но только в такую, которую он может как-то ассоциировать со своим «я».)

Можно сказать, что позиция автора в этом случае в принципе не отличается от позиции читателя: автор становится на точку зрения только такого героя, с которым может (по авторскому замыслу) ассоциировать себя читатель[4].

Таким образом, в этом случае разделение персонажей по принципу их описания в плане психологии («извне» и «изнутри») совпадает с разделением персонажей на положительных и отрицательных — и, следовательно, имеет место совпадение психологической и идеологической точек зрения (в большой степени это характерно, например, для Толстого[5]).

Подобное совпадение, однако, отнюдь не обязательно: во многих случаях подразделение персонажей на положительных и отри-

[4] О возможностях различия между авторской и читательской позициями см. подробнее ниже (глава шестая).

[5] По словам Шкловского, «отрицательные герои [у Толстого — *Б.У.*] только поступают, но не думают» (см.: Шкловский, 1927, с. 21).

цательных и на описанных с внешней и внутренней точек зрения — не совпадают, но пересекаются, т.е. автор в равной мере может описывать внутреннее состояние как положительного, так и отрицательного персонажа (например, в «Братьях Карамазовых» Достоевского нередко дается описание переживаний Федора Павловича Карамазова).

Соответственно можно сказать, что позиция автора и позиция читателя различаются в этом случае: автор может принимать точку зрения, которую читателю должно быть по идее трудно ассоциировать со своей.

Несовпадение пространственно-временно́й точки зрения с другими

Совершенно так же иногда мы можем наблюдать несовпадение точки зрения, проявляющейся в плане пространственно-временно́й перспективы, и точки зрения, проявляющейся в каком-то ином плане. Наиболее характерным является здесь несовпадение точек зрения, проявляющихся в плане пространственно-временно́й характеристики и в плане психологии.

Несовпадение пространственно-временно́й и психологической точек зрения

Подобного рода несовпадение может проявляться, например, в том, что носитель пространственно-временно́й точки зрения (т.е. то лицо, чьим кругозором пользуется автор) показывается не «изнутри», а «извне», т.е. через восприятие какого-то другого наблюдателя. (Напротив, носитель психологической точки зрения, т.е. лицо, чье восприятие использует автор в своем описании, может попасть в этом случае в пространственный кругозор какого-то иного лица.)

Примером здесь может служить хотя бы та сцена из «Войны и мира», когда — в день именин обеих Наталий (старой графини и Наташи) — графиня Ростова, желая поговорить с глазу на глаз с Анной Михайловной Друбецкой, просит Веру пойти к себе (Тол-

стой, т. IX, с. 55—56). Вера поднимается и идет в свою комнату; и далее на некоторое время автор (а вместе с ним и читатель) становится ее спутником. Когда Вера проходит мимо диванной, описывается сцена с детьми — постольку, поскольку они попали в ее кругозор. Таким образом, на какой-то отрезок времени мы видим мир в ее перспективе, но перспективе исключительно пространственной, а не психологической или какой-либо другой. Автор становится спутником Веры, но он ни на миг не перевоплощается в нее самое (как он это часто делает в других местах по отношению к другим действующим лицам): каждый раз, когда на протяжении этого отрывка речь заходит об ощущениях самой Веры, автор считает нужным прибавить слова остранения «видимо», «очевидно» и т.д. Таким образом, сама Вера дается с точки зрения постороннего наблюдателя (так же как и те, кого она видит); автор как бы находится все время рядом с ней, но при этом не пользуется ее восприятием. Аналогичным образом описывается в «Войне и мире» попытка Анатоля Курагина похитить Наташу (т. X, с. 351 и далее): на протяжении всего описания автор следует за Анатолем в его пространственных перемещениях, но не принимает его точки зрения в плане психологии.

Другой случай подобного несовпадения можно представить на примере описания Ставрогина во второй части «Бесов» Достоевского (главы I и II: «Ночь» — см. т. X, с. 166 и далее). Ставрогин вообще дается обычно со стороны, его образ в большой степени представлен автором как загадка[6], разгадать которую мы становимся отчасти способны лишь к концу всего повествования. Соответственно и выражения, описывающие внутреннее состояние, относятся к Ставрогину более или менее редко.

В рассматриваемом отрывке, описывающем ночное путешествие Ставрогина по городу, герой почти исключительно дается со стороны, глазами стороннего наблюдателя. Эта отчужденность описания постоянно подчеркивается автором: автор все время говорит о выражении лица Ставрогина и вообще о в н е ш н и х признаках поведения, но почти не говорит о его мыслях и чувствах[7].

Вместе с тем этот незримый посторонний наблюдатель, с точки зрения которого производится описание Ставрогина (в том числе и в тех случаях, когда тот совершенно один), как бы все время

---

[6] См. в этой связи выше (с. 120—123).

[7] Немногими исключениями здесь можно как будто бы пренебречь.

находится со своим героем — авторский объектив движется вместе со Ставрогиным, не перевоплощаясь в него. Мы следуем за Ставрогиным во всем его длинном ночном путешествии и видим то, что он должен был видеть. Например, комната, в которую входит Ставрогин, улица, по которой он идет, описываются такими, какими они ему должны были представиться, — а на самом же деле такими, какими их увидел посторонний наблюдатель, воспользовавшийся его перспективой. Ср. описание комнаты капитана Лебядкина:

> Николай Всеволодович осмотрелся; комната была крошечная, низенькая; мебель самая необходимая, стулья и диван деревянные, тоже совсем новой поделки, без обивки и без подушек, два липовые столика, один у дивана, а другой в углу, накрытый скатертью, чем-то весь заставленный и прикрытый сверху чистейшею салфеткой. Да и вся комната содержалась, по-видимому, в большой чистоте. Капитан Лебядкин дней уже восемь не был пьян; лицо его как-то отекло и пожелтело, взгляд был беспокойный, любопытный и, очевидно, недоумевающий: слишком заметно было, что он еще сам не знает, каким тоном ему можно заговорить... (т. X, с. 207).

Вряд ли эта детальная картина передана глазами Ставрогина, это описание дается, скорее, *по поводу того*, что Ставрогин осмотрел комнату, но едва ли является *результатом* его впечатления от ее осмотра[8].

Таким образом, здесь можно было бы говорить не *о точке зрения*, а *о поле зрения* Ставрогина. Сам же Ставрогин выступает скорее в функции предмета рассмотрения, чем в качестве аппарата ви́дения.

Особенно показательно, что на протяжении данных глав Ставрогин попадает в сферу восприятия разных лиц — своей матери Варвары Петровны (т. X, с. 182), капитана Лебядкина (т. X, с. 209—214) — и описывается при этом их глазами. Он попадает, таким образом, в различные психологические точки зрения, но пространственно-временна́я точка зрения здесь принадлежит ему одному.

---

[8] Ср. еще аналогичный пример в кн.: Шкловский, 1928, с. 197: Шкловский констатирует, что описание военного совета в Филях в «Войне и мире» дано с точки зрения крестьянской девочки Малаши, но при этом отмечаются такие подробности, которые не мог фиксировать ребенок.

Несовпадение пространственно-временнóй и фразеологической точек зрения

Этот случай можно иллюстрировать хотя бы при помощи того отрывка из «Войны и мира», где говорится об отношениях Николая Ростова с Долоховым (т. X, с. 42 и далее). Здесь используется пространственно-временнáя (а отчасти и психологическая) точка зрения Николая, которая однажды сочетается с точкой зрения матери Долохова, проявляющейся в ином плане — в плане фразеологии: «Старушка Марья Ивановна, полюбившая Ростова за его дружбу к Ф е д е, часто говорила ему про своего сына» (т. X, с. 42). Обозначение «Федя» со всей определенностью указывает здесь на фразеологическую точку зрения самой Марьи Ивановны (ср. это же обозначение в ее прямой речи несколько ниже в тексте романа).

Совмещение точек зрения на одном и том же уровне

Итак, различные точки зрения, вычленяемые на разных уровнях при анализе произведения, не обязательно должны совпадать; соответственно композиция такого произведения характеризуется совмещением нескольких различных композиционных структур. В результате имеет место сложная (совмещенная) композиционная структура (для графического изображения которой может требоваться многомерное пространство), когда повествование в целом ведется с одновременным использованием нескольких точек зрения, которые находятся в различных между собой отношениях. При этом точки зрения, используемые при повествовании, могут вступать друг с другом как в синтагматические, так и в парадигматические отношения.

В других случаях подобное совмещение различных точек зрения имеет место не на разных уровнях произведения, а на одном и том же уровне. Иначе говоря, повествование производится сразу с двух (или более) различных позиций — что можно сравнить с эффектом «двойного света» в живописи, т.е. с использованием сразу

двух источников освещения. (Этот прием нередок, например, у средневековых мастеров, у Рубенса и т.д.[9])

При этом речь идет не о смене авторской позиции, т.е. не о переходе от одной точки зрения к другой в процессе повествования (этот случай уже неоднократно нами рассматривался), но именно о совмещении точек зрения, т.е. об одновременном использовании при повествовании нескольких различных позиций — что можно рассматривать как результат наложения друг на друга нескольких несовпадающих между собой композиционных структур (вычленяемых при этом на одном и том же уровне анализа)[10].

Наиболее характерным является случай, когда одной из совмещаемых точек зрения выступает специальная точка зрения некоторого рассказчика, явно или неявно присутствующая в повествовании. Эта точка зрения может склеиваться при повествовании с точкой зрения какого-либо персонажа, а иногда даже и с точкой зрения какого-то другого рассказчика. Таким образом, речь идет о совмещении (постоянном или эпизодическом) позиции рассказчика с какой-либо другой позицией при построении повествования.

Примером здесь могут служить произведения Толстого, в частности его «Война и мир».

Совмещение позиции рассказчика с какой-либо другой при повествовании в «Войне и мире»

Повествование в «Войне и мире» может вестись одновременно по меньшей мере с двух позиций (несколько ниже мы увидим, что

---

[9] Ср.: Жегин, 1970, табл. XXII.

[10] Ср. осознанное представление такого приема описания у Андрея Белого. Анализируя (post factum) описание болезни ребенка в своей повести «Котик Летаев» — имеющее автобиографический характер, — Белый пишет: «...автор зарисовывает интересный случай проблесков сознания, складывающихся в сорокаградусном жару, в момент кори; далее отчетливый момент сознания между корью и скарлатиной; далее — скарлатинный жар: и после него первый взгляд на детскую комнатку уже в условиях нормальной температуры (выздоровление). Но, взяв в принципе точку зрения младенца, не ведающего, что он болен и что переживаемое им есть жар, автор пытается средствами сознания взрослого передать особенности жарового состояния младенца так, как память ему доносит о них...» (см.: Белый, 1931, с. 1[illegible]).

в известных случаях их можно насчитать и больше) — с точки зрения кого-то из героев произведения (Наташи, князя Андрея, Пьера и т.д.) и вместе с тем с точки зрения какого-то наблюдателя (рассказчика), который может неявно присутствовать на месте действия. Наблюдатель этот (который, по-видимому, достаточно близок к самому автору, но не обязательно должен с ним отождествляться) выступает в позиции человека, очень хорошо знающего тех, о ком идет речь, их предысторию, а часто даже и мотивы их поступков; таким образом, ему может быть известно и то, что порой скрыто от самосознания самих действующих лиц (можно сказать, что ему открыто не только их сознание, но и их подсознание). Но при этом, по-видимому, в этой роли выступает не всевидящий наблюдатель, обладающий даром абсолютного проникновения, но просто очень проницательный и умный[11] человек — рассказчик — со своими симпатиями и антипатиями, со своим человеческим опытом и, наконец, со свойственной всякому человеку (но не обязательно автору!) ограниченностью знания. Ср., например, следующий характерный отрывок из «Войны и мира» — с описанием Анатоля Курагина, — где достаточно ясно обрисована психологическая позиция рассказчика.

> Анатоль молчал, покачивал ногой, весело наблюдая прическу княжны. Видно было, что он так спокойно мог молчать очень долго. «Ежели кому неловко это молчание, так разговаривайте, а мне не хочется», как будто говорил его вид. Кроме того, в обращении с женщинами у Анатоля была та манера, которая более всего внушает в женщинах любопытство, страх и даже любовь, — манера презрительного сознания своего превосходства. Как будто он говорил им своим видом: «Знаю вас, знаю, да что с вами возиться? А уж вы бы рады!» Может быть, что он этого не думал, встречаясь с женщинами (и даже вероятно, что нет, потому что он вообще мало думал), но такой у него был вид и такая манера (т. IX, с. 271—272).

---

[11] Последнее, между прочим, отнюдь не обязательно для рассказчика. Если у Толстого рассказчик обычно умнее (или, уж во всяком случае, не глупее) своих героев, то не так у Достоевского, где рассказчик часто занимает сниженную (усредненную) позицию: тем самым герои Достоевского могут быть проницательнее и тоньше своего рассказчика.

С одной стороны, рассказчик находится здесь в позиции постороннего наблюдателя, который не может знать наверное, что думал и чувствовал Анатоль, но может строить предположения на этот счет (в этом отношении показательны выражения остранения, выделенные нами в тексте). С другой стороны, этот рассказчик, не зная наверное о переживаниях Анатоля в данный момент, в принципе достаточно хорошо знает Анатоля — как может знать его, например, близко с ним знакомый человек (об этом свидетельствуют ссылки на его поведение с женщинами, на то, что он вообще мало думал, и т.п.). Наконец, рассказчик этот обладает и собственным личным опытом (он сообщает нам, например, — со своей собственной точки зрения, а не с точки зрения Анатоля — о том, что́ внушает женщинам любопытство, любовь или страх), ведя таким образом повествование не с какой-то абстрактной и безличной, но с достаточно конкретной человеческой позиции.

При этом иногда рассказчик отступает куда-то в сторону, пропадает, и повествование ведется исключительно с точки зрения кого-то из действующих лиц — как будто бы рассказчика и нет вовсе. Так дается, например, история разрыва Пьера и Элен. Начиная с обеда в честь Багратиона в Английском клубе, описание ведется здесь большею частью исключительно с точки зрения Пьера, которая часто переходит даже в его внутренний монолог (см., например, т. X, с. 21 и далее). Лишь эпизодически описание это (т.е. описание с точки зрения Пьера) перебивается описанием с точки зрения кого-то еще (например, Николая Ростова, недоброжелательно и насмешливо смотрящего на Пьера) или же «объективным» описанием поступков самого Пьера с точки зрения какого-то внешнего наблюдения. При этом проницательный и знающий рассказчик здесь отсутствует: очень показательно, что мы знаем об измене Элен с Долоховым ровно столько же, сколько об этом знает сам Пьер. Мы можем лишь догадываться — вместе с Пьером — об этой измене, но мы, по существу, так до конца ничего не знаем об этом достоверно (так же, как и Пьер, мы знаем лишь о внешних признаках дела — таких, как анонимное письмо, вызывающее поведение Долохова и т.д.). Таким образом, рассказчик, столь много знающий в других случаях, как бы отступает здесь за кулисы, целиком предоставляя читателю пользоваться восприятием Пьера.

Вообще могут быть два типа рассказчика — независимо от того, дан ли рассказчик в произведении явно (как в «Братьях Карамазо-

вых») или неявно (как в «Войне и мире»)[12]. Рассказчик одного типа более или менее постоянно участвует в действии; если при этом используется чья-то еще точка зрения, то возникает сложная композиционная структура с совмещением точек зрения. Рассказчик другого типа, напротив, может исчезать; соответственно описание в этом случае может производиться с точек зрения различных лиц, в том числе и с точки зрения рассказчика; таким образом, рассказчик в последнем случае выступает, в общем, в той же функции, что и тот или иной персонаж данного произведения.

В других же случаях — обыкновенно в начале какого-то нового повествования[13] — рассказ в «Войне и мире» определенно не ведется с точки зрения, принадлежащей кому-либо из действующих лиц. Но повествование от этого не становится безличным описанием, беспристрастно регистрирующим какие-то объективные факты поведения персонажей: мы можем узнать из такого описания и о субъективных переживаниях последних и даже о мотивах их поведения (которые могут быть скрыты, между тем, от них самих); мы узнаем далее и о том, как в ы г л я д е л о их поведение — с очевидной ссылкой на восприятие какого-то субъекта (не ассоциирующегося, однако, ни с кем из лиц, принимающих участие в действии).

Итак, рассказчик в «Войне и мире» дан в этом отношении так же, как и его герои (возможные носители авторской точки зрения): и здесь и там происходит ссылка на чье-то субъективное восприятие.

Любопытно в этой связи, что восприятие рассказчика может даже расходиться с восприятием героев — точно так же, как могут расходиться, например, впечатления двух разных людей, воспринимающих какое-то событие. В этой связи интересен, в частности, эпизод с описанием казни Верещагина. Сама сцена казни дается Толстым с некоторой отчужденной позиции: автор не прибегает здесь ни к точке зрения графа Растопчина, которую он использовал еще совсем недавно (см.: т. XI, с. 345), ни к точке зрения ка-

---

[12] В первом случае он может вести повествование от своего (первого) лица, во втором же случае он должен быть выявлен в результате специального анализа.

[13] Что, конечно, связано с функцией «рамки», см. подробнее ниже, глава седьмая.

кого-либо другого из персонажей[14]; можно сказать, что здесь используется точка зрения откровенно субъективная[15].

Далее автор описывает, как граф Растопчин после казни едет по оставленной жителями Москве — причем в этом описании используется уже точка зрения (психологическая) — самого Растопчина, т.е. подробно описываются его переживания. Терзаемый раскаянием, Растопчин вспоминает подробности только что происшедшего. «Он слышал, е м у к а з а л о с ь т е п е р ь, звуки своих слов „Руби его, вы головой ответите мне!“» (т. XI, с. 352).

Но замечательно, что он н е г о в о р и л именно этих слов, которые звучат теперь в его сознании!

Нам подробно описывалась — с точки зрения рассказчика — сцена казни, нам передавалось каждое слово Растопчина, и эти слова там не произносились (хотя и произносились другие, близкие по смыслу) — во всяком случае, они не были зафиксированы в восприятии рассказчика.

Таким образом, восприятие рассказчика и восприятие персонажа расходятся в данном случае, и это характерное свидетельство субъективности как того, так и другого.

Итак, мы вправе говорить о наличии специального р а с с к а з ч и к а в «Войне и мире», причем рассказчик этот не дан явно — в том смысле, что не ведет (как правило) повествование от своего лица (ср., с другой стороны, «Братья Карамазовы» Достоевского или «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, где рассказчик присутствует в повествовании совершенно явно, хотя и не принимает участия в действии: время от времени он ведет повест-

---

[14] Действительно, каждый раз, когда говорится про ощущения кого-либо из действующих лиц в этой сцене, автор считает нужным употреблять «слова остранения» — операторы, переводящие действие в план внешнего описания (см. о них выше, с. 113—114). Ср., например, о Растопчине: «Растопчин ...оглянулся... к а к б ы отыскивая кого-то» (т. XI, с. 346); «„А!“ — вскрикнул Растопчин, к а к пораженный каким-то неожиданным воспоминанием» (там же). О Верещагине: «Он посмотрел на толпу и, к а к б ы обнадеженный тем выражением, которое он прочел на лицах людей...» (т. XI, с. 347).

[15] Субъективность авторского описания видна, например, в следующих фразах: «Граф! — проговорил ...робкий и вместе т е а т р а л ь н ы й г о л о с Верещагина» (т. XI, с. 348); «„А!“ — коротко и у д и в л е н н о вскрикнул Верещагин, испуганно оглядываясь и к а к б у д т о н е п о н и м а я, зачем это было с ним сделано» (там же), и т.п. Автор описывает эту сцену, в общем, так же, как мог бы ее описать кто-либо из его героев.

вование от своего, т.е. первого, лица, но может и отступать, и в этом случае автор целиком переключается на восприятие того или иного героя).

Более того, внимательное рассмотрение позволяет выявить в «Войне и мире» не одну, а по крайней мере две позиции рассказчика — или, если угодно, двух различных рассказчиков[16].

Одним рассказчиком является тот проницательный наблюдатель, о котором мы говорили выше; он хорошо знаком с людьми, о которых пишет, ему дано знать их прошлое (но, между прочим, не их будущее[17]); он может анализировать их действия как в свете их сознания, так и в плане их подсознательных побуждений, он имеет и собственную концепцию жизни, истории и т.п. (ибо нет как будто достаточных оснований считать этого рассказчика и автора отступлений в «Войне и мире» разными лицами).

Существенно, что вопрос об источниках знания о персонажах у данного рассказчика вообще неправомерен, т.е. неправомерно задаваться вопросом, откуда ему известны факты, относящиеся к сознанию и подсознанию действующих лиц. На этот вопрос, если его все-таки поставить, могло бы быть отвечено, вообще говоря, — с очевидным выходом за пределы обсуждаемой проблематики, — что эти факты ему известны, потому что он создал своих героев. (Такой ответ, понятно, может показаться некорректным, но наша задача здесь — подчеркнуть, что некорректен и сам вопрос.) Иначе говоря, позиция такого рассказчика — это отнюдь не позиция непосредственного наблюдателя, но позиция *повествователя вообще*. Он отчужден от своих героев, занимая принципиально иную — более общую — позицию, нежели персонажи произведения.

Между тем в повествовании «Войны и мира» явно определяется еще одна позиция рассказчика; ее можно было бы определить как позицию *непосредственного наблюдателя*, который незримо присутствует в описываемой сцене и как бы ведет синхронный репортаж с самого поля действия. Тем самым, рассказчик здесь поставлен в те же условия, что и действующие лица в произведении; соответственно к нему применяются те же

---

[16] Ср. выделение нескольких рассказчиков в произведениях Гоголя — Гуковский, 1959, с. 46—48, 51, 52, 206, 222.

[17] Мы уже говорили, что при определенной временно́й позиции рассказчик может намекать не только на свое знание прошлого, но и на знание будущего, т.е. того, что только еще должно произойти (см. выше, с. 93—94).

ограничения в знаниях, которыми характеризуются действующие лица.

Таким образом, во временно́м плане позицию этого последнего рассказчика можно определить как синхронную, тогда как позиция первого — панхронистична. Вообще, если пространственно-временна́я позиция второго рассказчика непосредственно связана с местом и временем описываемого события, то первый рассказчик занимает более общую и широкую позицию.

В более общих терминах можно сказать, что второй рассказчик ведет описание изнутри описываемого действия, тогда как первый рассказчик занимает внешнюю по отношению к описываемому действию позицию. О типологических аналогиях с живописью будет сказано ниже (см. главу седьмую).

Обе упомянутые позиции рассказчика проявляются с первой же сцены «Войны и мира» — с вечера у Анны Павловны Шерер, которым открывается роман. Описание вечера не дается, вообще говоря, с чьей-либо специальной точки зрения[18].

При этом очень часто здесь употребляются слова и выражения остранения (типа «видимо» и т.п.), указывающие на присутствие какого-то синхронного наблюдателя (который может совпадать либо не совпадать с кем-то из участников действия).

Например:

> ...сказал он [князь Василий. — *Б.У.*], видимо, не в силах удерживать печальный ход своих мыслей (т. IX, с. 8).

> Но среди этих забот все виден был в ней [Анне Павловне. — *Б.У.*] особенный страх за Пьера (т. IX, с. 12).

Автор, конечно, здесь мог бы и просто сказать, что князь Василий был не в силах сдержать печального хода мыслей (говоря об Анатоле) и что Анна Павловна боялась за Пьера. Однако автор явно ощущает необходимость (и это очень показательно) сослаться на чье-то впечатление — он как бы не считает себя вправе утверждать, что данные мысли действительно имели место;

---

[18] За отдельными исключениями. Так, в одном месте как будто бы проскальзывает точка зрения Анны Павловны (т. IX, с. 16), в другом месте — точка зрения Пьера (т. IX, с. 12) — но, впрочем, и эти места могут быть в равной степени отнесены к всезнающему повествователю.

ссылка на действительность при том подходе, который здесь имеет место, по-видимому, вообще неправомерна.

Характерно, что автор прибегает к такому же способу описания даже тогда, когда о щ у щ е н и е описываемого лица не вызывает никакого сомнения:

> Ему [князю Андрею. — *Б.У.*], в и д и м о, все бывшие в гостиной не только были знакомы, но уже надоели ему так, что и смотреть на них и слушать их ему было очень скучно (т. IX, с. 17).

Все последующее изложение убеждает нас в том, что это не только видимость, но и действительно так и есть; знакомство с князем Андреем (на которое претендует автор в других случаях), казалось бы, должно было дать ему достаточно оснований не сомневаться, что это так. Тем не менее автор считает нужным говорить эти очевидные вещи со ссылкой на чье-то впечатление.

Чье же это впечатление? Быть может, кого-то из действующих лиц, участвующих в сцене? Так, действительно, можно было бы думать, но вот другая фраза — из разговора Анны Павловны с князем Василием:

> — Avant tout dites-moi, comment vous allez, chère amie?* Успокойте меня, — сказал он, не изменяя голоса и тоном, в котором из-за приличия и участия п р о с в е ч и в а л о р а в н о д у ш и е и д а ж е н а с м е ш к а (т. IX, с. 4).

Здесь речь идет опять-таки о чьем-то субъективном впечатлении, но это, конечно же, не может быть впечатление Анны Павловны; между тем, кроме них двоих, в гостиной никого нет. Следовательно, это впечатление некоего наблюдателя, незримо присутствующего на месте действия.

В то же время иногда автор становится на позицию рассказчика, не только описывающего своих героев в данный момент, но и прекрасно знающего их вообще, т.е. на такую позицию, которую выше мы охарактеризовали как позиция всезнающего повествователя. Ср., например, характеристику Анны Павловны Шерер в том же отрывке из «Войны и мира»:

---

* Прежде всего скажите, как ваше здоровье, милый друг?

> Быть энтузиасткой сделалось ее общественным положением, и иногда, когда ей даже того не хотелось, она, чтобы не обмануть ожиданий людей, знавших ее, делалась энтузиасткой (т. IX, с. 5).

Это не точка зрения самой Анны Павловны (которая едва ли сама о себе так думает) и навряд ли точка зрения кого-то из ее собеседников; это точка зрения рассказчика, причем, как мы увидим, рассказчика, занимающего принципиально иную позицию, нежели позиция непосредственного наблюдателя.

Или еще (о князе Василии):

> — ...Скажите, — прибавил он, как будто только что вспомнив что́-то и особенно небрежно, тогда как то, о чем он спрашивал, было главною целью его посещения, — правда, что l'imperatrice-mère желает назначения барона Функе первым секретарем в Вену? (т. IX, с. 6).

Автору здесь ведомо то, что может знать только сам князь Василий, но при этом описание производится не с точки зрения князя Василия, а с точки зрения какого-то внешнего по отношению к нему наблюдателя; здесь опять-таки выступает позиция рассказчика, досконально знающего своих героев (не только описывающего их в некоторый данный момент, но все вообще про них знающего).

Можно было бы думать, что различение двух рассказчиков в «Войне и мире» искусственно, т.е. что в обоих случаях выступает один и тот же рассказчик, который, вообще говоря, достаточно хорошо знает своих героев, но может выступать при этом в качестве репортера, ведущего синхронный репортаж непосредственно с места действия; и действительно, в большинстве случаев принадлежащие рассказчику фразы могут трактоваться таким образом. Но с этой точки зрения особенно интересны такие фразы, принадлежащие рассказчику, которые не могут быть объединены в одну авторскую позицию.

Ср., например (все из того же отрывка):

> ...сказала ... Анна Михайловна с улыбкой молодой кокетки, которая когда-то, д о л ж н о б ы т ь, была ей свойственна, а теперь так не шла к ее истощенному лицу (т. IX, с. 21).

Это «должно быть», это ограничение авторского знания о персонаже со всей определенностью указывает на то, что описание в дан-

ном случае принадлежит непосредственному наблюдателю (незримому участнику действия). Оно никак не вяжется с тем неограниченным знанием о персонаже, которое обнаруживается в характеристиках, приведенных выше.

Или:

> ...при виде вошедшего Пьера в лице Анны Павловны изобразилось беспокойство и страх, подобный тому, который выражается при виде чего-нибудь слишком огромного и несвойственного месту (т. IX, с. 11).

Автор не говорит здесь о том, что н а с а м о м д е л е испытала Анна Павловна; автор просто стоит перед задачей как-то передать выражение ее лица, причем делает это, ссылаясь на выражение лица, обычное в определенной ситуации. Таким образом, автор выступает здесь отнюдь не как всевидящий наблюдатель, но как живое лицо с некоторым реальным опытом.

Эта характерная ограниченность знания, свойственная именно непосредственному (синхронному) наблюдателю, наглядно прослеживается в таких фразах (достаточно характерных для Толстого), как, например, следующая: «...сказал князь, взяв вдруг свою собеседницу за руку и пригибая ее п о ч е м у - т о книзу» (т. IX, с. 9).

Ср. также специальные подчеркивания ограниченности авторского знания в «Войне и мире»:

> Маленькая княгиня н е с л ы х а л а и л и н е х о т е л а с л ы ш а т ь его слов (т. IX, с. 125).

> Лицо князя Андрея было очень задумчиво и нежно... Страшно ли ему было идти на войну, грустно ли бросить жену, — м о ж е т б ы т ь, и то и другое, только, видимо, не желая, чтоб его видели в таком положении, услыхав шаги в сенях, он... принял свое всегдашнее, спокойное и непроницаемое выражение (т. IX, с. 128).

> От неловкости или умышленно (н и к т о б ы н е м о г р а з о б р а т ь э т о г о) он [князь Ипполит. — *Б.У.*] долго не опускал рук... (т. IX, с. 28).

Две позиции повествователя в «Войне и мире» тем самым, суть две разные позиции, хотя они и могут с к л е и в а т ь с я вместе при повествовании. Точно так же каждая из этих позиций может совмещаться с позицией того или иного персонажа. Во всех этих

случаях и образуется совмещенная точка зрения; при этом надо подчеркнуть, что это совмещение происходит на одном и том же уровне.

«Замещенная» точка зрения как возможный случай совмещения точек зрения рассказчика и персонажа

Если мы обратимся к только что приведенному примеру, описывающему чувства Анны Павловны Шерер при виде вошедшего в ее салон Пьера Безухова, мы увидим, что рассказчик в данном случае как бы подменяет точку зрения (психологическую) Анны Павловны своей точкой зрения. Он говорит не столько о том, что ощущала Анна Павловна, сколько о том, что она должна была бы ощущать. Иначе говоря, рассказчик, интерпретируя выражение лица Анны Павловны, как бы воспринимает за нее самое (вкладывая в ее душу собственные ощущения, которые он — рассказчик — имел бы на ее месте), — причем эта интерпретация может быть достаточно правдоподобна, т.е. очень вероятно, что эти ощущения соответствуют действительным ощущениям самого персонажа (Анны Павловны).

Этот прием вообще характерен для Толстого. Например, еще:

> Присутствие Наташи, женщины, барыни верхом, довело любопытство дворовых дядюшки до тех пределов, что многие, не стесняясь ее присутствием, подходили к ней, заглядывали ей в глаза и при ней делали о ней свои замечания, как о показываемом чуде, которое не человек, и не может слышать и понимать, что́ говорят о нем (т. X, с. 262).

Здесь психология персонажей сливается с психологическим объяснением рассказчика, интерпретирующего их позиции.

Соответственно можно считать, что в подобных случаях имеет место совмещение двух психологических точек зрения — точки зрения персонажа и точки зрения рассказчика, интерпретирующего ощущение этого персонажа путем подстановки собственных ощущений в данной ситуации.

Этот же процесс часто имеет место и в тех случаях, когда при описании внутреннего состояния персонажа автором используются

слова типа «видимо», «как будто» и т.п. Подобные слова вообще (как это уже отмечалось выше) свидетельствуют об остранении авторской позиции, т.е. о точке зрения постороннего наблюдателя. Эта остраненная точка зрения может относиться прежде всего к рассказчику, но при этом она может (более или менее спорадически) совпадать с точкой зрения того или иного действующего лица.

В этом плане характерен следующий отрывок из сцены охоты в Отрадном из «Войны и мира» (описывающий соревнование охотников и победу дядюшки на этом соревновании):

> Дядюшка сам второчил русака, ловко и бойко перекинул его через зад лошади, как бы упрекая всех этим перекидыванием, и с таким видом, что он и говорить ни с кем не хочет, сел на своего каураго и поехал прочь. Все, кроме его, грустные и оскорбленные, разъехались и только долго после могли притти в прежнее притворство равнодушия (т. X, с. 262).

Здесь очевидно авторское остранение, т.е. присутствие рассказчика, интерпретирующего ситуацию со своей (откровенно остраненной) точки зрения и в известной степени замещающего переживания персонажей своею интерпретацией. Действительно, реальных поводов для подобного рода ощущений вроде бы нет — рассказчик просто интерпретирует внешнее поведение действующих лиц, пытаясь передать как будто бы не столько действительные их переживания, сколько то, как их поведение могло быть воспринято посторонним наблюдателем.

Любопытно, однако, что абзацем ниже мы узнаем, что точка зрения рассказчика совпадает с точкой зрения Николая Ростова.

> Когда, долго после, дядюшка подъехал к Николаю и заговорил с ним, Николай был польщен тем, что дядюшка после всего, что́ было, еще удостоивает говорить с ним (т. X, с. 262).

Здесь можно говорить о своего рода воздействии, которое оказывает точка зрения рассказчика на точку зрения персонажа (как бы притягивая ее к себе), а в конечном счете — о специальном случае совмещения точки зрения рассказчика и точки зрения действующего лица.

Таков возможный процесс совмещения различных точек зрения в плане психологии. Совершенно аналогичную ситуацию в

плане фразеологии имеем в случае так называемой «замещенной прямой речи» — когда автор говорит за своего героя, вкладывая в его уста то, что он д о л ж е н бы был сказать в соответствующей ситуации. См. приведенный выше[19] пример из пушкинского «Кавказского пленника», когда автор за казака прощается с его родиной. Таким образом, автор здесь говорит от лица своего героя и вместе с тем от своего собственного лица; их точки зрения совмещены, причем совмещение имеет место в данном случае на уровне фразеологии.

Самый прием совмещения точек зрения путем подмены точки зрения персонажа точкой зрения рассказчика (на том или ином уровне) можно было бы обозначить соответственно как случай использования «замещенной» точки зрения. «Замещенная» точка зрения может проявляться, по-видимому, и в плане идеологии (когда оценка с точки зрения персонажа подменяется оценкой с позиции повествователя).

Наконец, в плане пространственно-временно́й перспективы сюда подпадает, например, та достаточно распространенная ситуация, когда описание привязано к пространственной позиции некоторого персонажа (т.е. используется его пространственная точка зрения), но при этом дается кругозор более широкий, нежели поле зрения этого последнего. Таким образом, рассказчик подменяет пространственную точку зрения данного персонажа тем, что бы он сам (т.е. рассказчик) увидел на его (персонажа) месте[20].

---

[19] С. 64 наст. изд.

[20] В этом плане можно трактовать и приведенный выше (с. 139—140) пример с Николаем Ставрогиным (но там, кроме того, имеет место еще несовпадение пространственной и психологической точек зрения).

6 Некоторые специальные проблемы композиции художественного текста

Нашей задачей до сих пор было иллюстрировать различие точек зрения, проявляющееся на разных уровнях и в разнообразных отношениях. При этом мы намеренно отвлекались от некоторых специфических композиционных возможностей, представляющих собой как бы дополнительное усложнение тех композиционных приемов, которые были описаны выше. Мы рассмотрим сейчас две такие проблемы.

Зависимость точки зрения от предмета описания

Мы рассматривали до сих пор наиболее простой и общий случай организации художественного текста — когда выбор авторской позиции зависит исключительно от автора, ведущего повествование.

Можно указать, однако, и на другую возможность — когда тот или иной принцип описания (в частности, выбор точки зрения) зависит не только от того, к т о описывает, но и от того, ч т о описывается, т.е. определяется не только о п и с ы в а ю щ и м с у б ъ е к т о м (автором), но и о п и с ы в а е м ы м о б ъ е к т о м (объектом описания при этом может быть то или иное действующее лицо или та или иная ситуация). Таким образом, типологически различные принципы описания, вообще говоря, характерные для разных произведений или даже для разных авторов, могут сосуществовать и в одном произведении — применительно к разным объектам описания.

Вообще поведение того или иного героя в художественном произведении — в самых разнообразных его аспектах — может в принципе мотивироваться либо его личностными характеристиками (т.е. тем, ч т о он собой представляет), либо ситуацией, в которую он попадает (т.е. тем, г д е он находится)[1]. Это различие характерно,

[1] Ср.: Пятигорский и Успенский, 1967, с. 17—18. Там же — психологическое освещение данной проблемы.

> вообще говоря, для разных литературных произведений или направлений, хотя в принципе и в одном произведении может иметь место контаминация этих двух тенденций. У таких писателей, например, как Стендаль, Диккенс, Толстой, конкретные ситуации вытекают обычно из личностных свойств и характеров персонажей. Обратную тенденцию можно иллюстрировать на примере фольклора, где поведение героя может быть детерминировано конкретным местом, в которое он попадает[2].

Зависимость используемой точки зрения от объекта описания проще всего показать на примерах, относящихся к *плану фразеологии*. При рассмотрении этого плана мы отмечали, что та или иная фразеологическая точка зрения проявляется прежде всего в области собственных имен и вообще всевозможных наименований. Иначе говоря, то или иное наименование действующего лица в авторской речи служит показателем той позиции, которую принимает по отношению к данному лицу автор при повествовании[3]. Но при этом любопытно то обстоятельство, что *в отношении разных персонажей здесь могут применяться различные принципы описания*. Так, может оказаться, что одни лица описываются в произведении с нескольких точек зрения, тогда как в отношении других лиц смена точек зрения может быть нехарактерна или даже вовсе невозможна. Самый принцип описания, таким образом, зависит здесь целиком от *объекта описания*.

Подобный вывод, в частности, может быть сделан из рассмотрения текста «Войны и мира». Если отвлечься от *явных* случаев несобственно-прямой речи — таких случаев, когда из непосредственного контекста видно, *кому* (т.е. какому конкретному лицу из упоминаемых в данном контексте) принадлежит та или иная точка зрения, используемая в авторском тексте, — нетрудно убедиться, что одни лица здесь на всем протяжении повествования именуются одинаково, т.е. называются одним и тем же именем (или же ограниченным числом имен-вариантов), тогда как другие именуются в разных ситуациях различным образом.

---

[2] См.: Неклюдов, 1966. Ср., вместе с тем: Лотман, 1965а, где раскрывается характерная для средневекового сознания Древней Руси связь изменения нравственного статута и перемещения в пространстве.

[3] См. выше, с. 40 и сл.

Так, Наташа Ростова у Толстого едва ли не всегда выступает как «Наташа» (или «Наташа Ростова»). Не так, однако, Николай Ростов: он именуется в авторском тексте «Nicolas», «Николенькой», «Николушкой» (автор, очевидно, использует в данном случае точку зрения его родных), «Ростовым» (точка зрения его сослуживцев по полку или его знакомых в светском обществе), «молодым графом» (точка зрения дворовых), «Николаем», «Николаем Ростовым» и т.п. Иногда автор может описывать его и совершенно уже со стороны — как полностью незнакомого человека, например, в сцене охоты в Отрадном: «Собаки горячего, молодого охотника Ростова...» — пишет Толстой (т. X, с. 244), словно мы впервые с ним встречаемся, — и такое отчуждение наступает после того, как совсем недавно нам о нем сообщалось как о «Николушке» и т.п.!

Можно сказать, что если Наташу Толстой описывает с какой-то постоянной позиции (автор как бы отказывается в данном случае становиться на точку зрения других, но предпочитает смотреть с собственной точки — изображая ее такой, какой он са́м ее видит), то Николая он описывает со многих разных позиций, показывая его как бы то в одном, то в другом освещении.

Подобная дисперсия точек зрения (или же, напротив, отсутствие этой дисперсии) является, несомненно, важным композиционным моментом.

То же самое может быть констатировано, если обратиться к другим возможностям проявления фразеологической точки зрения. Мы отмечали, например, что речь французов (или французская речь русских дворян) в «Войне и мире» может даваться то по-французски, то по-русски — и ставили это в связь с соответствующим изменением авторской позиции по отношению к описываемому персонажу (лицу, которому принадлежит прямая речь[4].) Но интересно в этой связи, что речь некоторых персонажей — например, капитана Рамбаля — дается только по-французски: позиция автора по отношению к данному персонажу остается все время одной и той же (можно сказать, что Рамбаль интересует автора исключительно в плане «внешнего» наблюдения). Только по-французски передается и речь полковника Мишо (характерен его разговор с Александром (т. XII, с. 10—13), который весь дан по-французски, что подчеркивает внешнюю авторскую позицию).

---

[4] См. выше, с. 65 и сл.

Точно так же и несобственно-прямая речь может использоваться автором в большей или меньшей степени в зависимости от объекта описания.

Итак, речевая характеристика может зависеть не только от того, от *чьего лица* говорит автор, но и от того, про *кого* или в *какой ситуации* он говорит.

Подобная зависимость языковых приемов описания от предмета речи характерна вообще для языка и отнюдь не ограничивается рамками художественного текста. Действительно, в самых обычных условиях повседневной речи нетрудно наблюдать связь между различными лингвистическими признаками (лексическими, фонетическими и т.п.) и тем, о чем идет речь. Так, например, когда мы говорим о маленьком ребенке или о чем-то, к нему относящемуся, нередко появляется особая интонация, вообще особая фонетика (то, что принято называть «сюсюканьем»), особая лексика и даже особая грамматика (в частности, употребление уменьшительных суффиксов, факультативное вообще в русском языке, здесь может характеризоваться обязательностью). Таким образом, предмет речи может определять особенности языка.

Аналогичная зависимость может наблюдаться и в плане идеологии. Здесь можно сослаться прежде всего на «постоянные эпитеты» в фольклоре; с одной стороны, как отмечалось, они часто служат для выражения идеологической точки зрения автора, с другой стороны, их употребление обусловлено не столько самим автором, сколько объектом описания: они с обязательностью появляются каждый раз при упоминании соответствующего объекта. Постоянный эпитет здесь входит в общую «этикетную ситуацию», которая связывается в эпическом повествовании с тем или иным объектом повествования. «Если писатель описывает поступки князя — он подчиняет их княжеским идеалам поведения; если перо его живописует святого — он следует этикету церкви; если он описывает поход врага Руси — он и его подчиняет представлениям своего времени о враге Руси. Воинские эпизоды он подчиняет воинским представлениям, житийные — житийным, эпизоды мирной жизни князя — этикету его двора и т.д.»[5]. Сама описываемая ситуация вытекает, следовательно, из предмета описания; в то же время ею определяется и идеологическая позиция автора.

---

[5] См.: Лихачев, 1967, с. 95; об «этикетной ситуации» см. также: Лихачев, 1961. О постоянных эпитетах см.: Веселовский, 1940.

Интересно проследить ту же особенность у такого писателя, как П.И.Мельников-Печерский. Ср. образ Алеши Лохматого в его эпопее «В лесах» и «На горах», поведение которого и авторское отношение к которому определяется не непосредственно его личностными качествами, но прежде всего тем м е с т о м, в котором он оказывается (на протяжении повествования отношение автора к Алеше резко меняется; при этом изменяется-то в общем не сам Алеша, а его место в жизни; из села в город, из работников в купцы и т.п.).

Аналогичным образом в «Войне и мире» Толстого авторское отношение к Соне меняется в зависимости от ситуации, в которой она находится. Между тем отношение Толстого к Элен остается одним и тем же на протяжении всего романа и не меняется даже в случае ее смерти — характерно, что о смерти Элен говорится вскользь и так, как будто речь идет об очередной ее выходке.

Итак, отношение к герою составляет здесь функцию от «мес та» (в широком смысле), в котором тот оказывается, находясь в зависимости не непосредственно от субъекта описания, а от того, ч т о описывается.

Совершенно так же и пространственно-временна́я позиция автора по отношению к персонажу в произведении может зависеть не только от особенностей данного автора, но и от свойств данного персонажа: одни персонажи могут описываться с какой-то определенной позиции, другие же — с нескольких различных позиций.

То же, наконец, можно проследить и в плане психологии. Как мы видели, различные персонажи в произведении могут быть представлены различным образом: если одни персонажи выступают — постоянно или время от времени — как носители психологической точки зрения (т.е. автор пользуется их восприятием), то другие показаны исключительно со стороны, глазами стороннего наблюдателя.

В качестве аналогии к вышесказанному можно сослаться на систему изображения в иконописи, где семантически более важные фигуры изображаются преимущественно как неподвижные, образуя как бы центр, относительно которого строится изображение, тогда как фигуры менее важные передаются в движении, будучи фиксированы в их отношении к этому центру. Иначе говоря, более важная фигура описывается с какой-то постоянной точки зрения, тогда как другие — с разных и достаточно случайных точек зрения[6].

---

[6] См. с. 279—280 наст. изд.

Итак, различные принципы описания, которые, вообще говоря, могут считаться характерными для определенных авторов, могут быть представлены в одном и том же произведении, будучи обусловлены спецификой изображаемого материала. Произведение подобного рода строится таким образом, как если бы разные объекты данного произведения описывались разными авторами (следующими различным принципам организации художественного повествования). Такие случаи могут трактоваться, соответственно, как результат дальнейшего усложнения тех элементарных композиционных возможностей, которые были рассмотрены выше. Подобные приемы композиции имеют, тем самым, как бы вторичный характер.

„Точка зрения“ в аспекте прагматики

Несовпадение позиции автора и читателя

Выше, говоря о различных точках зрения в произведении искусства и о динамике точки зрения при описании, мы имели в виду точку зрения автора, т.е. того, кто производит описание (повествование, изображение); иначе говоря, ставился вопрос о том, с чьей точки зрения описывает автор. Обычно эта точка зрения является одновременно и точкой зрения воспринимающего описание адресата (читателя, зрителя), который как бы присоединяет себя к автору и вместе с ним принимает то ту, то другую точку зрения. Таким образом, в большинстве случаев позиция описывающего и позиция воспринимающего совпадает, и нет нужды различать эти позиции.

Однако возможны и такие случаи, когда имеет место несовпадение позиции автора и позиции читателя (зрителя), причем это несовпадение сознательно предусмотрено автором.

Следует оговориться, что мы отвлекаемся здесь от возможности авторской неудачи, когда позиция автора и позиция читателя не совпадают вопреки воле автора — просто потому, например, что автору не удалось достичь поставленной цели, или же потому, что читатель исходит из позиций, на которые не рассчитывал автор. (Естественно, что случаи несовпадения авторской и читательской позиции возрастают по мере удаления читателя от автора во времени или в пространстве.)

Итак, мы говорим здесь о совпадении и несовпадении авторской и читательской позиций только в том случае, когда это совпадение или несовпадение входит в авторский замысел.

Такое несовпадение, в частности, может иметь место при разного рода комических эффектах. Укажем прежде всего, что оно лежит в основе эффекта и р о н и и.

Приведем примеры авторской иронии, основанной на нарочитом противопоставлении точек зрения автора и читателя. Вот что пишет, например, протопоп Аввакум, укоряя иконописцев-никониан, которые стали по-новому, на «фряжский» манер, писать святых на иконах: «Спаси Бог су вас — выправили вы у них морщины-те у бедных: сами они в животе своем не догадалися так зделать, как вы их учинили!»[7]. Таким образом, автор (Аввакум) намеренно принимает здесь такую точку зрения, которая, по его замыслу, должна быть противоположна точке зрения читателя; автор как бы юродствует, становясь на такую позицию, которая для него самого, конечно, неприемлема. При определенном подходе можно было бы сказать, что позиция автора тут раздваивается, но точно так же правомерно считать, что в данном случае расходятся позиции автора и читателя, причем автор сознательно разыгрывает такую роль, которая, вообще говоря, ему отнюдь не свойственна.

Еще пример — на этот раз из Толстого (то место из «Войны и мира», где описывается мнение света по поводу развода Элен с Пьером и предстоящего ее нового замужества). Передавая общественное мнение, Толстой пишет:

> Были действительно некоторые закоснелые люди, не умевшие подняться на высоту вопроса и видевшие в этом замысле поругание таинства брака; но таких было мало, и они молчали... (т. XI, с. 286).

Толстой явно говорит здесь не от своего лица. Принятая им в данном случае точка зрения совершенно очевидно расходится с его общей позицией (которая в данном случае отсутствует, но о которой мы достаточно легко можем догадываться) и с той позицией, на которой, по замыслу автора, должен находиться читатель.

Примеры подобного рода, конечно, легко было бы продолжить. Можно думать, что подобное несовпадение авторской и чита-

---

[7] Из беседы «о внешней мудрости». См.: Аввакум, 1927, стлб. 291.

тельской позиций составляет вообще существо приема иронии; при этом характерно, что автор говорит или действует от некоего лица, но само это лицо выступает не как субъект, а как объект оценки (на этом основании выше мы могли говорить — в несколько ином аспекте рассмотрения — о характерном для иронии несовпадении идеологической и какой-либо другой точки зрения[8]). Ирония, тем самым, предстает как специальный случай притворства автора[9], которое противостоит естественной (по определению) позиции читателя.

Приведенные примеры иллюстрируют случай, когда автор на время меняет свою позицию; до этого идеологические позиции автора и читателя совпадали, и таким образом читатель по инерции остается на старой позиции, тогда как автор неожиданно от нее отступает. В других случаях может иметь место и постоянное (сохраняющееся на всем протяжении повествования) несовпадение между позициями автора и читателя (это возможно, например, при «сказе» — ср. рассказы Зощенко, где лицо, с точки зрения которого ведется повествование, одновременно выступает и как предмет оценки с точки зрения читателя)[10].

Если приведенные выше примеры демонстрируют случай динамики авторской позиции по отношению к позиции читателя, то нетрудно привести и такие случаи, когда имеет место, напротив, динамика позиции читателя относительно позиции автора. В то время как ситуация первого рода возможна, в частности, в случае иронии, то ситуация второго рода характерна, например, для гротеска.

Достаточно вспомнить, например, вранье Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя. Хлестаков врет, увлекаясь, и доходит до масштабов почти космических. Только что мы (т.е. читатель) могли воспринимать происходящее как относительно реальное, т.е. приспособиться к той условной действительности, которая изображается на сцене, как вдруг нам преподносится нечто, явно выходящее за пределы всякой реальности. Таким образом, меняется сама норма на-

---

[8] См. с. 135—136 наст. изд.

[9] В прямом соответствии, между прочим, с греческой этимологией этого слова: εἰρωνεία — букв. «притворство».

[10] Ср. также трактовку лесковского «Левши» (хотя и в иных терминах) в работе: Виноградов, 1959, с. 123—130.

шего восприятия, допущение того, что может, а чего не может быть[11]; иначе говоря, меняется точка зрения читателя, система его оценок, и эта динамика читательской точки зрения входит в расчеты автора произведения[12].

Соответствующая динамика позиции читателя (эмпирическое приспособление к неизвестной ему норме) достаточно обычна в самых различных жанрах художественной фантастики.

Аналогичный сдвиг точки зрения воспринимающего (читателя) очень часто имеет место в анекдоте — когда все происходящее воспринимается сначала с одной точки зрения, а потом неожиданно оказывается, что воспринимать надо было с совершенно другой (т.е. что рассказчик стоит на другой позиции). Та или иная композиция, сводящаяся к определенной динамике позиции воспринимающего (относительно авторской позиции), по-видимому, вообще характерна для комического.

Семантика, синтактика и прагматика композиционного построения

Если применить к произведению искусства известное семиотическое разделение на семантику, синтактику и прагматику, то можно говорить соответственно о семантическом, синтактическом и прагматическом уровнях произведения: семантический уровень исследует отношение описания к описываемой действительности (отношение изображения к изображаемому), синтактический уровень исследует внутренние структурные закономерности построения описания, наконец прагматический уровень исследует отношение описания к человеку, для которого оно предназначается. Соответственно можно говорить

[11] Ср. в этой связи замечание В.В.Гиппиуса о том, что в приеме шаржа искажение претерпевает не сама «действительность», а некоторая «норма» (Гиппиус, 1966, с. 296); в то же время искажение нормы естественно связывать именно с изменением точки зрения.

[12] При определенном подходе можно было бы считать, что в подобной ситуации изменение претерпевает как читательская, так и авторская точка зрения; но существенно при такой интерпретации, что точка зрения читателя отстает от авторской — и, таким образом, мы все равно вправе констатировать динамику точки зрения читателя относительно позиции автора.

и о семантическом, синтактическом и прагматическом аспектах композиции художественного произведения (т.е. проблемы точки зрения).

В этом смысле семантика композиционного построения рассматривает отношение точки зрения к описываемой действительности и, в частности, то искажение, которое претерпевает действительность при передаче через соответствующую точку зрения. Нередко одна и та же действительность (одно и то же событие) описывается с разных точек зрения, каждая из которых ее неадекватно воспроизводит (по-своему ее искажает); при этом различные точки зрения могут взаимно дополнять одна другую, в своей совокупности позволяя читателю получить адекватное представление об описываемом факте. Проблема подобной организации различных точек зрения в произведении относится именно к семантическому аспекту композиции.

Между тем синтактика композиционного построения рассматривает отношения различных точек зрения, участвующих в произведении, безотносительно к воспроизводимой действительности. Здесь может ставиться, в частности, вопрос о функциональном значении использования той или иной точки зрения в произведении (т.е. внутреннем синтактическом значении, которое устанавливается без выхода за пределы данного произведения). Именно синтактический аспект композиции преимущественно рассматривался в предшествующих главах данной работы.

Наконец, прагматика композиционного построения рассматривает проблемы композиции произведения в связи с его читателем, т.е. тем, кому адресован данный текст. Композиционное построение может специально предусматривать определенное поведение читателя — таким образом, что последнее входит в расчеты автора произведения, как бы специально им программируется[13]. В частности, автор, как мы это видели, может специально

[13] Следует еще подчеркнуть, что мы говорим здесь о прагматике художественного произведения исключительно в плане его композиции.

Если же говорить вообще о прагматике художественного произведения, то здесь возникает более общая проблема классификации произведений в зависимости от прагматического отношения к ним читателя (причем здесь могут различаться отношения, предусмотренные автором и не предусмотренные им). Так, например, одни произведения читаются для того, чтобы узнать, «что будет дальше» (иногда это стремление проявляется настолько сильно, что даже заглядывают в конец), другие — чтобы по-новому взглянуть на какие-то

рассчитывать на определенную динамику позиции читателя[14]. Различные композиционные отношения между авторской и читательской точками зрения проявляются прежде всего в плане их относительного кругозора, относительной осведомленности о происходящих событиях. В одних случаях автор обладает абсолютным знанием о происходящих событиях, тогда как от читателя те или иные обстоятельства до поры до времени могут быть скрыты, кругозор же героев еще более ограничен. В других случаях автор налагает какие-то сознательные ограничения на свои знания, причем он может не знать того, что известно какому-либо персонажу произведения[15]. Наконец, может быть случай, когда кругозор автора (рассказчика) сознательно ограничен по сравнению с кругозором читателя, и т.п.

В аспекте процесса коммуникации мы можем трактовать произведение как с о о б щ е н и е, автора как о т п р а в и т е л я сообщения и читателя как а д р е с а т а сообщения. Соответственно, в этом плане мы можем различать точку зрения автора (отправителя), точку зрения читателя (адресата) и, наконец, точку зрения того лица, о котором идет речь в произведении (т.е. того или иного персонажа произведения).

Далее, какие-то из данных трех типов точек зрения могут «склеиваться» друг с другом, т.е. не различаться при повествовании. Так, может не различаться позиция автора и позиция читателя или позиция автора и позиция персонажа.

Заметим при этом, что если позиция читателя имеет принципиально в н е ш н и й характер по отношению к повествованию (в самом деле, читатель по необходимости смотрит на произведение извне), а позиция персонажа — характер принципиально

проблемы, и т.п. (Соответствующей прагматической задачей произведения обуславливается, между прочим, и то, что одни произведения легко перечитывать, тогда как другие перечитываются с трудом или с меньшим удовольствием.) Понятно, что в рамках настоящей работы мы не имеем возможности останавливаться на этой достаточно сложной и специальной проблеме.

[14] О прагматических проблемах композиции в живописи (в частности, учет позиции и движения зрителя при построении изображения) см. с. 247 наст. изд.

[15] Ср. выше, с. 130—131. О проблеме авторского знания в более общем плане будет сказано ниже (с. 207 и сл.).

в н у т р е н н и й, то позиция автора может меняться в этом отношении. Так, если автор принимает точку зрения читателя, мы имеем случай описания событий извне (с какой-то посторонней позиции), а в том случае, когда автор принимает точку зрения персонажа, — описание изнутри.

Подробнее проблема «внешней» и «внутренней» точки зрения будет рассмотрена в следующей — заключительной — главе нашей книги.

7 Структурная общность разных видов искусства. Общие принципы организации произведения в живописи и литературе

Внешняя и внутренняя точки зрения

Проявление внешней и внутренней точек зрения на разных уровнях анализа

Мы выделили несколько общих планов, где вообще может проявляться различие точек зрения; при этом каждый раз мы стремились прежде всего рассмотреть специфические (для соответствующего уровня анализа) возможности проявления точек зрения.

Нетрудно видеть, между тем, что по крайней мере одно противопоставление точек зрения имеет общий, как бы «сквозной» характер, т.е. выявляется в каждом из рассмотренных выше планов. Противопоставление это мы условно обозначили как противопоставление «внешней» и «внутренней» точек зрения.

Иначе говоря, в одном случае автор при повествовании занимает позицию заведомо в н е ш н ю ю по отношению к изображаемым событиям — описывая их как бы с о с т о р о н ы. В другом случае, напротив, он может помещать себя в некоторую в н у т р е н н ю ю по отношению к повествованию позицию: в частности, он может принимать точку зрения того или иного участника повествуемых событий или же он может занимать позицию человека, находящегося на поле действия, но не принимающего в нем участия.

В свою очередь при общей внутренней позиции автора по отношению к действию, которое он описывает, может различаться опять-таки внутренняя или внешняя позиция по отношению к тому или иному персонажу. Действительно, в том случае, когда писатель принимает при описании точку зрения того или иного дей-

ствующего лица, можно говорить о том, что данный персонаж описывается с некоторой внутренней по отношению к нему точки зрения. Между тем, если писатель ведет репортаж с поля действия, не ставя себя в позицию непосредственного участника событий, авторская точка зрения по необходимости является внешней по отношению к описываемым персонажам (автор использует при описании точку зрения стороннего наблюдателя), но внутренней по отношению к самому описываемому действию.

Для иллюстрации описания последнего типа можно сослаться на одно место из «Мастера и Маргариты» М.Булгакова. Описывается разговор Ивана и Мастера в сумасшедшем доме; при этом разговор происходит в палате Ивана, где, кроме них двоих, никого нет. Автор сообщает: «...гость начал говорить Ивану на ухо так тихо, что то, что он рассказал, стало известно одному поэту только, за исключением первой фразы...». Далее приводится эта фраза, и описание приобретает подчеркнуто остраненный характер: описывается мимика героя, внешнее впечатление от его поведения, но слова его до нас не доносятся — автор (а вместе с ним и читатель) как бы не может их слышать. Затем нам сообщается: «...когда перестали доноситься всякие звуки извне, гость отодвинулся от Ивана и заговорил погромче»[1] — и таким образом мы получаем возможность услышать конец рассказа Мастера.

Совершенно очевидно, что автор использует в данном случае точку зрения незримого наблюдателя, присутствующего в описываемой сцене, но не принимающего в ней участия. В других случаях эта точка зрения не проявляется столь явным образом.

Надо сказать, что значение внешней точки зрения как композиционного приема следует из того обстоятельства, что она лежит в основе известного явления, получившего в свое время название «остранения». Действительно, сущность явления остранения в значительной мере сводится к использованию принципиально новой — ч у ж о й — точки зрения на знакомую вещь или знакомое явление, когда художник «не называет вещь ее именем, но описывает ее как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший»[2]. Иначе говоря, в аспекте рассматриваемой нами

[1] См.: Булгаков, 1988, с. 416.

[2] См.: Шкловский, 1919, с. 106.

Заметим, что в явлении остранения помимо использования чужой точки зрения есть и другая сторона (определенным образом связанная с вышеупомянутой): прием затруднения формы, специальное увеличение трудности вос-

проблематики прием остранения может быть понят как переход на точку зрения постороннего наблюдателя, т.е. использование позиции принципиально внешней по отношению к описываемому явлению.

Различия внешней и внутренней точек зрения при повествовании, как мы уже имели возможность видеть, в принципе могут проявляться в каждом из рассмотренных выше планов (причем могут реализоваться различные возможности сложного композиционного построения, сочетающего — на разных уровнях — внутреннее и внешнее описание одного и того же объекта).

Так, в плане идеологии тот, с чьей точки зрения оцениваются описываемые события, может выступать, например, в качестве непосредственного участника действия (главного героя или второстепенного персонажа[3]) или же даваться в качестве потенциального действующего лица, которое хотя и не принимает участия в повествуемых событиях, но, вообще говоря, вполне вписывается в круг действующих лиц. И в том и в другом случае мир дается при повествовании как бы представленным (в плане идеологической оценки) изнутри, а не извне.

В других же случаях идеологическая оценка производится с некоторых заведомо внешних по отношению к самому повествованию позиций — с позиций именно автора в собственном смысле этого слова (а не рассказчика), т.е. лица, в принципе противопоставленного своим героям, находящегося над ними, а не среди них. Подобное идеологическое отчуждение характерно, в частности, для сатиры[4].

В плане фразеологии всевозможные случаи использования в авторской речи чужого слова (формы несобственно-прямой речи, внутреннего монолога и т.п.) могут свидетель-

---

приятия — с тем чтобы возбудить активность воспринимающего, заставить его в процессе восприятия вещи пережить самую вещь.

[3] См. выше, с. 22—24.

[4] Ср. противопоставление средневекового карнавального юмора и сатиры нового времени у М.М.Бахтина. Бахтин характеризует народный юмор средневековья как смех, направленный на самого себя (когда смеющийся не исключает себя из того мира, над которым смеется), и видит в этом одно из принципиальных отличий народно-праздничного смеха от «чисто сатирического смеха нового времени», где смеющийся «ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему», зная только отрицающий смех (см.: Бахтин, 1965, с. 15).

Вообще о характерности внутренней точки зрения для средневекового мировосприятия, а внешней позиции для нового времени — см. ниже.

ствовать о внутренней точке зрения по отношению к описываемому персонажу. В то же время такое явление, как «с к а з» (в его чистой форме), свидетельствует об использовании при повествовании точки зрения внутренней по отношению к описываемому действию, но внешней по отношению к действующим лицам.

С другой стороны, мы видели, что фразеологическое противопоставление внешней и внутренней точек зрения релевантно не только для авторской речи, но и при передаче прямой речи действующих лиц. Как мы старались показать в соответствующем разделе[5], натуралистическое воспроизведение иностранной или неправильной речи в общем свидетельствует о некотором отчуждении автора, т.е. об использовании им какой-то внешней позиции. При этом в одних случаях здесь выступает внешняя позиция описывающего по отношению к описываемому персонажу (примером может служить картавость Денисова), в других же случаях — внешняя позиция по отношению вообще к описываемому действию (соответственно может трактоваться французский язык в «Войне и мире»).

То же противопоставление выступает со всей очевидностью и в плане пространственно-временно́й характеристики. В плане собственно пространственной характеристики совпадение позиции описывающего с позицией того или иного персонажа указывает на использование внутренней (по отношению к данному персонажу) точки зрения, тогда как отсутствие такого совпадения (в частности, в рассмотренных выше случаях «последовательного обзора», «немой сцены», точки зрения «птичьего полета» и т.п.) говорит об использовании позиции внешней. Точно так же в плане временно́й характеристики использование внутренней точки зрения имеем, например, в том случае, когда временна́я позиция повествователя синхронна описываемому им времени (он ведет свое повествование как бы из «настоящего» участников действия), — тогда как внешняя точка зрения представлена при ретроспективной позиции автора (когда автор сообщает то, чего не могут еще знать персонажи, — как бы производя повествование не с точки зрения их «настоящего», а с точки зрения их «будущего»).

Что же касается плана психологии, то из рассмотрения в соответствующем разделе должно быть очевидно, что противопоставление внешней и внутренней позиций является основным в этой сфере (см. сказанное выше об описании «извне» и опи-

[5] См. выше, с. 73—75.

сании «изнутри» в психологическом аспекте). Понятно при этом, что речь может идти здесь только о внешней или внутренней позиции автора по отношению к некоторому персонажу, а не по отношению к описываемому действию.

Совмещение внешней и внутренней точек зрения (на определенном уровне анализа)

Выше (в главе пятой) мы отмечали общую возможность совмещения различных точек зрения при повествовании — совмещения, которое может проявляться как на разных уровнях произведения, так и на одном и том же уровне. Точно так же мы можем отметить теперь возможность совмещения (на том или ином уровне) описания, использующего внешнюю точку зрения, и описания, использующего точку зрения внутреннюю. Мы проследим эту возможность по разным планам.

План идеологии. Анализируя структуру произведений Достоевского (преимущественно в плане идеологической оценки), М.М.Бахтин пишет: «Сознание героя дано как другое, *чужое* сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания»[6]. Иначе говоря, можно считать, что здесь имеет место совмещение внутренней (по отношению к данному персонажу) и внешней точек зрения — причем данные точки зрения различаются исключительно в плане идеологии.

План психологии. Совершенно аналогичное совмещение внутренней и внешней точек зрения — но проявляющихся на этот раз в плане психологии — можно усмотреть в разбиравшемся выше случае с Митей Карамазовым (внутреннее состояние которого подробно описывается, но при этом умалчивается о том, что его больше всего заботит и к чему он должен соответственно постоянно возвращаться в своих мыслях)[7]. В самом деле, мы можем считать, что при описании Мити совмещены две различные точки зрения, которые мы исследовали при рассмотрении плана психологии, — точка зрения изнутри (предполагающая описание

---

[6] См.: Бахтин, 1963, с. 7.
[7] См. с. 124—125.

внутреннего состояния персонажа) и точка зрения извне, т.е. отчужденная точка зрения, использующая позицию стороннего наблюдателя (предполагающая, наоборот, отсутствие описания внутреннего состояния персонажа). Указанное совмещение имеет место вообще на протяжении всего повествования, когда речь идет о Мите, но с наглядностью оно проявляется лишь тогда, когда эти точки зрения вступают в известный конфликт, начиная противоречить одна другой[8].

План пространственно-временно́й перспективы. Совмещение точек зрения (персонажа и рассказчика), различающихся во времени, уже рассматривалось нами при разборе композиционных проблем, связанных со временем. Мы имеем в виду тот случай, когда совмещаются, во-первых, временна́я позиция некоторого описываемого персонажа (его «настоящее») и, во-вторых, временна́я позиция рассказчика, знающего дальнейший ход событий (и соответственно смотрящего — по отношению к данному персонажу — из его будущего)[9] — причем описание ведется с одновременным использованием обеих позиций. Этот случай правомерно рассматривать опять-таки как случай совмещения внешней (по отношению к описываемым событиям) и внутренней позиций повествователя, но проявляющихся на этот раз в плане пространственно-временно́й характеристики.

План фразеологии. Совмещение внешней и внутренней позиций автора по отношению к некоторому персонажу рассматривалось выше на примере тех случаев, когда описание дается параллельно в двух планах — в плане авторской речи и в плане индивидуальной фразеологии какого-то действующего лица. См. приводившиеся выше[10] примеры подобного совмещения из «Войны и мира» со ссылкой на восприятие Наполеона: «Увидев... расстилавшиеся степи (les.Steppes)...» (т. XI, с. 8) и т.п.

В то же время совмещение внешней и внутренней позиций автора по отношению ко всему действию в целом (а не некоторому персонажу) представлено в случае описания охоты в Отрадном, которое, как уже говорилось, ведется сразу в двух планах — со специальной охотничьей фразеологией и с фразеологией нейтральной[11].

---

[8] Что мы и старались продемонстрировать выше (с. 125).

[9] См. выше, с. 93—94.

[10] См. с. 77.

[11] См. примеры выше, с. 78—79.

Внешняя и внутренняя точки зрения в изобразительном искусстве

Мы отмечали различные возможности проявления внешней и внутренней точек зрения в словесном тексте. Необходимо указать, что подобное противопоставление имеет не меньшее значение при построении изображения в живописи.

В самом деле, в одних случаях художник явно занимает позицию наблюдателя, находящегося вне изображаемой действительности; соответственно, он и строит изображение с точки зрения такого наблюдателя: между ним и тем миром, который он изображает, находится мысленный барьер, и таким образом он как бы смотрит на мир через окно. Именно такая — внешняя по отношению к изображаемой действительности — позиция художника была обоснована теоретиками эпохи Возрождения, по мысли которых картина есть не что иное, как «окно в природу» (ср. «fenestra aperta» Альберти, «pariete di vetro» Леонардо да Винчи). Со времени Ренессанса такая позиция художника становится обычной в европейском изобразительном искусстве.

Между тем, для более раннего искусства характерна принципиально иная позиция художника. Древний художник не мыслит себя вне изображения, но, напротив, помещает себя как бы внутрь изображаемой действительности: он изображает мир в о к р у г с е б я, а не с какой-то отчужденной позиции, он занимает, таким образом, внутреннюю по отношению к изображению позицию[12].

Использование внутренней или внешней точки зрения в изобразительном искусстве может проявляться, в частности, в системе перспективы. Так, прямая и линейная перспектива, характерная для ренессансной и позднейшей живописи (предполагающая сокращение предметов по мере их удаления от зрителя), представляет мир таким, как он воспринимается извне (со стороны), с какой-то фиксированной точки зрения — в н е ш н е й по отношению к изображаемой действительности. Напротив, так называемая обратная перспектива, характерная для древнего искусства (предполагающая сокращение предметов по мере их приближения к зрителю картины, т.е. к переднему плану), соответствует позиции именно внутреннего наблюдателя[13].

---

[12] См. примеры, приводимые на с. 253 и сл. наст. изд.

[13] Подробнее об этом см. на с. 250 наст. изд.

Рамки художественного текста

Проблема рамок в различных семиотических сферах

Актуальность проблемы «рамок», т.е. границ художественного произведения, представляется достаточно очевидной. В самом деле, в художественном произведении — будь то произведение литературы, живописи и т.п. — перед нами предстает некий особый мир — со своим пространством и временем, со своей системой ценностей, со своими нормами поведения, — мир, по отношению к которому мы занимаем (во всяком случае, в начале восприятия) позицию по необходимости внешнюю, т.е. позицию постороннего наблюдателя. Постепенно мы входим в этот мир, т.е. осваиваемся с его нормами, вживаемся в него, получая возможность воспринимать его, так сказать, «изнутри», а не «извне»; иначе говоря, читатель становится — в том или ином аспекте — на внутреннюю по отношению к данному произведению точку зрения. Затем, однако, нам предстоит покинуть этот мир — вернуться к своей собственной точке зрения, от которой мы в большой степени абстрагировались в процессе восприятия художественного произведения.

При этом чрезвычайную важность приобретает процесс п е р е х о д а от мира реального к миру изображаемому, т.е. проблема специальной организации «рамок» художественного изображения. Эта проблема предстает как проблема чисто композиционная; уже из сказанного может быть ясно, что она непосредственным образом связана с определенным чередованием описания «извне» и описания «изнутри», — иначе говоря, переходом от «внешней» к «внутренней» точке зрения, и наоборот.

Прежде чем перейти к собственно композиционной стороне проблемы «рамок», т.е. к описанию формальных способов их выражения в художественном тексте в терминах «точек зрения», необходимо подчеркнуть общую с е м и о т и ч е с к у ю актуальность данной проблемы.

Отметим прежде всего, что проблемы н а ч а л а и к о н ц а имеют большое значение вообще для формирования системы культуры, т.е. общей системы семиотического представления мировосприятия (или более точно: системы семиотического соотнесения общественного и личного опыта). При этом бывают культуры с осо-

бой отмеченностью начала, с особой отмеченностью конца (эсхатологические), циклические системы и т.п.[14].

Не менее актуальной выступает данная проблема в отдельных текстах культуры.

Укажем, в частности, на значение данной проблемы в храмовом действе, что выражается обычно в особых обрядах (ср. обязательное правило перекреститься при входе в храм в русской православной церкви). Это очень заметно, например, у старообрядцев (с их особенным вниманием к обрядовой стороне храмового действа), которые кладут при входе специальный «начал», т.е. сложную последовательность поклонов. Характерен в связи со сказанным упрек старообрядцев, обращенный к последователям никоновских реформ, у которых границы действа хотя и отмечены, но в значительно меньшей степени; старообрядцы говорят о никонианах, что «у них в церкви нет ни начала, ни конца»[15]. Можно сказать, что необходимость как-то отмечать границы между специальным знаковым миром и миром повседневным — ощущается психологически.

Проблема «рамок» существует, конечно, и в театральном действии, где «рамки» выражаются, в частности, в виде рампы, просцениума, занавеса и т.п. При этом в каких-то специальных ситуациях (часто обусловленных именно стремлением преодолеть рамки художественного пространства) актеры могут выходить в зрительный зал, даже обращаться к залу и вообще как-то вступать в контакт со зрителями — но тем не менее не нарушают границ между условным (представляемым) миром и миром повседневным. Можно сказать, что условное художественное пространство при этом меняется в своих границах, но сами границы эти никоим образом не нарушаются. Ср. также всевозможные уличные мистерии, карнавалы и т.п., где экспансия театра со своими условностями в жизнь особенно очевидна.

Вообще подобные случаи экспансии искусства в жизнь могут лишь изменить границы художественного пространства, но не могут их нарушить.

Границы художественного пространства нарушаются в принципиально противоположной ситуации — не в случае экспансии искусства в жизнь, но в случае экспансии жизни в искусство, т.е. в слу-

---

[14] См.: Лотман, 1966а.

[15] См.: Павел, 1878, с. 34—35.

чае попыток зрителя (а не актера!) преодолеть художественное пространство и «войти» в текст художественного произведения, насильственно изменив его. Таков, например, известный эпизод покушения на картину Репина «Иван Грозный, убивающий своего сына», убийство средневековой толпой актера, изображавшего Иуду (аналогичное явление нередко имело место и в мусульманских религиозных мистериях), или знаменитое покушение зрителей в Новом Орлеане на жизнь актера, игравшего роль Отелло; сюда же могут быть отнесены и хорошо известные в этнографии случаи использования изображения для наведения порчи (с чем связаны соответствующие табу)[16].

Само стремление нарушить границы художественного пространства, вообще говоря, достаточно понятно — оно обусловлено стремлением предельно сблизить изображаемый мир и мир реальный в целях максимальной реалистичности (правдоподобия) изображения: отсюда следуют и всевозможные попытки преодолеть «рамки»[17]. Укажем, например, на попытки избавиться от занавеса в современном театре, всевозможные случаи выхода изображения из рамы в искусстве изобразительном[18]; к своеобразным попыткам преодолеть художественное пространство (соединить жизнь и искусство) может быть отнесен и такой характерный мотив в литературе, как оживающий портрет (Уайльд, Гоголь).

«Действительность описывается символами или образами», — писал в этой связи П.А.Флоренский. «Но символ перестал бы быть символом и сделался бы в нашем сознании простою и самостоятельной реальностью, никак не связанною с символизируемым, если бы описание действительности предметом своим имело бы одну только эту действительность: описанию необходимо, вместе с тем, иметь в

---

[16] См.: Лотман и Успенский, 1970. Попытки обсуждения героев произведения как живых людей, характерные как для наивного читательского восприятия, так и для традиционной критики (ср. о последней: Тынянов, 1965, с. 25), в известной степени также могут рассматриваться как случаи экспансии жизни в искусство, нарушающей его рамки.

[17] Отсюда же и характерная для искусства XX века тенденция вводить в текст искусства какие-то конкретные реалии жизни — ср., например, куски газет в картинах кубистов (у Брака и др.); доведение этой тенденции до предела имеем в живописи «pop-art». Аналогичную роль играет введение в литературный текст документальной газетной хроники (ср., например, у Дос-Пассоса), всевозможных реклам, анонсов и т.п.

[18] В средневековом и более древнем искусстве, особенно в миниатюре, нередки случаи, когда изображение выходит за пределы формально обозначенных границ художественного произведения, — например, рука или нога той или иной изображенной фигуры как бы «протыкает» художественное пространство, показываясь по сю сторону очерченной рамки (**илл. 3**).

виду и символический характер самых символов, т.е. особым усилием все время держаться сразу и при символе и при символизируемом. Описанию надлежит быть двойственным. Это достигается через критику символов.

...Художественным образам приличествует наибольшая степень воплощенности, конкретности, жизненной правдивости, но мудрый художник наибольшие усилия приложит, быть может, именно к тому, чтобы, преступив грани символа, эти образы не соскочили с пьедестала эстетической изолированности и не вмешались в жизнь как однородные с нею части ее. Изображения, выдвигающиеся за плоскость рамы; натурализм живописи до „хочется взять рукой"; внешняя звукоподражательность в музыке; протокольность в поэзии и т.п., вообще всякий подмен искусства имитацией жизни — вот преступление и против жизни, и против искусства»[19].

«Рамки» в произведении изобразительного искусства

Особенно большое значение приобретает проблема «рамок» в живописи. Именно «рамки» — будь то непосредственно обозначенные границы картины (в частности, ее рама) или специальные композиционные формы — организуют изображение и, собственно говоря, делают его изображением, т.е. придают ему с е м и о т и ч е с к и й характер. Здесь можно вспомнить глубокие слова Г.К.Честертона о том, что пейзаж без рамки практически ничего не з н а ч и т, но достаточно поставить какие-то границы (будь то рама, окно, арка и т.п.), как он может восприниматься как изображение[20]. Для того чтобы увидеть мир знаковым, необходимо (хотя и не всегда достаточно) прежде всего обозначить границы: именно границы и создают изображение. (Характерно в этой связи, что в некоторых языках «изобразить» этимологически связано с «ограничить».)

Даже в тех случаях, когда границы изображения никак явно не обозначаются, сам факт наличия границ у изображения тем не менее ощущается художником как естественная и неизбежная необходимость. Именно в этом смысле могут быть поняты те случаи,

---

[19] См.: Флоренский, 1922, с. 90—91.

[20] См.: Честертон, 1928, с. 152; ср. также близкие (хотя и не столь четко сформулированные) мысли в работе: Христиансен, 1909, с. 237—240.

когда первобытный художник наносит рисунок не на чистой поверхности, а на каком-то другом изображении, не стирая его, — так, как если бы это последнее изображение не было видно зрителю. Думается, художник не заботится в данном случае о том, что одно изображение смешается с другим, именно потому, что он знает, что они **не могут** смешаться — каждое из них обладает собственным (гомогенным) художественным пространством[21]. Точно так же в китайском искусстве владелец картины или сам художник не колебались написать комментарий к картине или поставить печать прямо на самом изображении (если учесть при этом, что каллиграфия считалась в Китае областью искусства, очень близкой к рисунку[22], случай этот мало чем отличается от предыдущего примера с первобытным художником); ср. в этой связи подпись художника на европейской картине, приходящуюся опять-таки непосредственно на изображение[23], а также пробы пера и вообще всевозможные записи различного содержания на древнерусских рукописных книгах[24], в том числе и богослужебных, —

---

[21] См. о подобных изображениях: Шапиро, 1966, с. 223. В отличие от изложенной здесь трактовки Шапиро считает такие случаи доказательством того, что у древнего живописца вообще не было рамок.

[22] См. об этом, например: Попов-Татива, 1924.

[23] См.: Шапиро, 1966, с. 225.

Аналогичным образом аплодисменты и восклицания «браво!» могут звучать, например, при исполнении оперы — непосредственно во время спектакля, — ни в коей мере не вторгаясь при этом в самое действо, т.е. не нарушая представления и не препятствуя его восприятию. Подпись художника на картине и возглас «браво!» во время спектакля представляют собой в некотором смысле явления одного порядка: они как бы накладываются на художественный текст, но по существу не имеют к нему отношения — иначе говоря, они вне пределов художественного пространства.

[24] В Паремейнике XIV в. писец Козьма приписал на полях: «...ох мне лихого сего попирия [чирия. — *Б.У.*], голова мя болит...»; в Прологе XIV в. писец написал: «Ох, ох, голова мя болить, не могу и псати; а уже ноць, ляз ми спати» (см.: Покровский, 1916, с. 273, 363). На полях сборника слов Григория Богослова XI в. сделана искусной рукой надпись: «чьгле кривая главо пиши прямо» (т.е. «щегол, кривая голова, пиши прямо»); запись эта принадлежит, видимо, так называемому «нотарию», т.е. руководителю скриптория (старшему писцу) и обращена к писцу данной рукописи. В других случаях записи (различного содержания) делались владельцами книги. Ср. вообще анализ содержания приписок в работах: Соболевский, 1908; Седельников, 1927; Лихачев, 1962.

Начиная с XIV—XV вв. мы встречаем протесты против приписок на полях (см.: Панченко, 1984, с. 106), что свидетельствует о новом эстетическом отношении к книге, когда пространство основного текста постепенно перестает

парадоксально сочетающиеся с тщательным оформлением этих рукописей и вообще с особым почитанием книги в Древней Руси[25].

Итак, «рамки» составляют чрезвычайно важный компонент живописного изображения. При этом особенно большое значение они приобретают в том случае, когда изображение строится с использованием «внутренней» позиции художника (которая может проявляться прежде всего в применяемой художником перспективной системе или в каком-либо другом аспекте[26]).

Действительно, если живописное произведение строится с точки зрения постороннего наблюдателя[27], как «вид через окно»[28], — то функция «рамок» сводится к обозначению границ изображения. Между тем если живописное произведение строится с точки зре-

---

противопоставляться в культурном сознании маргинальному пространству приписок. Так, в январской служебной Минее XII в. из комплекта миней новгородского Софийского собора в конце рукописи в правом верхнем углу приписано почерком XIV в.: «О горе тому, кто черькает у книг по полем, на оном свете те письмена исъцьркают беси по лицю жагалом железным» (см.: Горский и Невоструев, III, 2, с. 49, № 438); в ноябрьской Минее из того же комплекта находим приписку читателя XV в.: «Кто пише у книг по полем, вьси на том свете та письмена по лицу исписати» (там же, с. 34, № 436); последняя приписка тем более замечательна, что на полях этой рукописи никаких других посторонних приписок нет.

[25] В старом русском церковном богослужении (о котором мы можем судить сейчас по старообрядческой практике) замечания чисто технического характера (так сказать, «мета-литургические»), не относящиеся к содержанию службы, но только к порядку ее прохождения (типа: «переверни страницу» и т.п.) могли произноситься не шепотом, а в полный голос — именно потому что они в принципе не могли нарушить литургического действа, по существу не имея к нему отношения. Поэтому же, в частности, неправильное произношение исправлялось (а у старообрядцев и сейчас исправляется) непосредственно во время богослужения (см.: Селищев, 1920, с. 16; Успенский, 1968, с. 111). Иначе говоря, режиссура вторгалась в само действо — но только для поверхностного наблюдателя, не сосредоточенного на его содержании (подобно тому, как в японском кукольном театре ведущие актеры не скрыты от зрителя, не будучи, однако, ими замечаемы в процессе представления).

По всей видимости, в еще большей степени то же было характерно для литургического действа древности — но затем литургические моменты постепенно ритуализовывались (ср., например, облачение архиерея как характерный пример такого рода).

[26] См. выше, с. 173.

[27] Иными словами: если позиция живописца соотносится с позицией зрителя, смотрящего на картину.

[28] Ср. в этой связи характерное обозначение рамок картины в виде оконной рамы, дверного проема и т.п., нередкое в европейском искусстве.

ния наблюдателя, находящегося внутри изображаемого пространства[29], то «рамки» выполняют еще и другую, не менее важную функцию: обозначить переход от внешней точки зрения к точке зрения внутренней и наоборот[30].

Укажем вообще, что рамки картины (и прежде всего ее рама) по необходимости принадлежат именно пространству внешнего зрителя (т.е. зрителя, смотрящего на картину и занимающего, естественно, внешнюю по отношению к изображению позицию) — а не воображаемому трехмерному пространству, изображенному на картине[31]. Когда мы мысленно входим в это воображаемое пространство, мы забываем о рамках — так же, как мы забываем о стене, на которой висит картина. (Именно поэтому, между прочим, рама картины может быть подчеркнуто декоративной и может иметь свое собственное изображение.) Рамки отмечают рубеж между внешним (по отношению к картине) миром и внутренним миром картины.

В тех случаях, когда в общем построении картины использована внутренняя точка зрения, т.е. внутренняя по отношению к картине позиция художника, рамки картины обозначаются чередованием форм, соответствующих этой внутренней позиции (в основной части изображения), с формами, соответствующими позиции внешней (на периферии изображения). Это может проявляться, например, в чередовании форм обратной перспективы с формами так называемой «усиленно-сходящейся» перспективы (Niedersicht), т.е. в сочетании общей вогнутости форм в центральной части изображения (проекция вогнутости соответствует системе обратной перспективы) и подчеркнутой выпуклости форм по краям изображения (что соответствует системе перспективы «усиленно-сходящейся»)[32].

При этом важно иметь в виду, что формы усиленного схождения могут быть поняты как зеркальное отображение форм обрат-

---

[29] Иными словами: если позиция живописца не соотносится с позицией зрителя, а противоположна ей.

[30] Именно поэтому, как это иногда отмечается, древняя картина — в отличие от картины новой — в принципе не нуждается в раме, т.е. в формально очерченных границах изображения: сами формы переднего плана образуют естественные рамки картины. Древняя картина изображает не часть, механически отделенную от целого, но особым образом переорганизованное (в пределах рамок) и в себе замкнутое пространство (см. с. 260—261 наст. изд.).

[31] См.: Шапиро, 1966, с. 27.

[32] См.: Жегин, 1970, с. 56—61. Ср.: Жегин, 1964, с. 185—186. Ср. с. 260 наст. изд.

ной перспективы. «...Формы усиленного схождения (фигуры на первом плане) даны так, как их видит зритель внутри картины (наш визави) — но, так сказать, „с изнанки“. Поскольку он должен видеть фигуры первого плана вогнутыми (в системе обратной перспективы), нам они даны выпуклыми... Эта „зеркальность“ касается лишь *системы*, в которой трактуются изображения, но не самих изображений... Как система первый план есть оборот второго плана»[33]. Иначе говоря, общий замкнутый мир картины, данный, вообще говоря, с точки зрения зрителя «изнутри», у краев изображения предстает нам с оборотной, «внешней» своей стороны.

Наиболее наглядный пример сочетания точки зрения внутреннего зрителя (в центральной части изображения) с точкой зрения зрителя внешнего (на периферии изображения) имеем в характерном для средневековой живописи способе передачи интерьера, когда то же здание, которое в центре картины представлено в интерьерном разрезе, по ее краям дается в экстерьере (илл. 4, 5, 7) — и, таким образом, мы можем одновременно видеть внутренние стены комнаты (в основной части картины) и крышу того здания, которому принадлежит эта комната (в верхней части изображения)[34].

Итак, переход от внешней к внутренней зрительной позиции, и наоборот, — образует естественные рамки живописного произведения. В точности то же самое характерно и для произведения литературного.

Смена внешней и внутренней точек зрения как формальный прием обозначения «рамок» литературного произведения

Наглядной иллюстрацией естественных рамок в литературном произведении могут служить традиционные зачины и концовки в фольклоре[35].

---

[33] См.: Жегин, 1970, с. 59—60, 76.

[34] Напротив, в японской живописи с характерным для нее использованием точки зрения внешнего наблюдателя, смотрящего сверху (что иногда связывают с тем, что японский художник пишет обычно положив картину на пол, а не ставя ее перпендикулярно к земле, как это характерно для европейского искусства), интерьер здания передается через устранение крыши, а не через снятие передней стенки (см.: Виппер, 1922, с. 70—71; Глазер, 1908).

[35] См. их описание (на славянском материале) в работе: Поливка, 1927.

В самом деле, если мы обратимся к традиционным формулам окончания сказки, мы увидим, что в большинстве случаев в них достаточно неожиданно появляется первое лицо («я») — при том, что сам рассказчик до этого совершенно не принимал участия в действии (то же характерно в той или иной степени и для зачинов): это появление рассказчика обыкновенно бывает как-то привязано к действию, хотя бы и достаточно условно.

Ср., например, наиболее популярную формулу, завершающую счастливый конец: «И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, да в рот не попало»; или: «А при смерти их остался я, мудрец; а когда умру, всяку рассказу конец» и т.д. и т.п.

Казалось бы, подобного рода фразы должны бы были разрушать все предшествующее повествование — как иронией, так и введением рассказчика («я»), который явно не мог принимать участия в действии (особенно, если в повествовании идет речь про далекие страны или давние времена). На деле, однако, такие фразы не разрушают повествования, но заканчивают его: они необходимы именно как к о н е ц сказки, заключающийся в переходе от внутренней к внешней точке зрения (от жизни сказки к повседневной жизни). В связи с переходом на иную систему восприятия очень показательно и характерное появление рифмы в концовках такого рода[36].

---

[36] Не менее характерны традиционные зачины и концовки для эпистолярного стиля, где они имеют (в особенности это относится к переписке XVIII—XIX вв.) настолько условный характер, что могут входить в определенное противоречие с содержанием письма. Действительно, вызовы на дуэль, оскорбления, негодующие письма и т.п. неизбежно заканчивались заверением в почтении и преданности. Ср. реакцию на этот обычай А.П.Сумарокова, который заключил одно из своих писем таким образом: «С истинным почтением имею честь быть не вам покорный слуга, потому что я чертовым слугою быть не намерен, а просто слуга Божий, Александр Сумароков» (см.: Вяземский, 1929, с. 55).

Переход на внешнюю точку зрения в начале и конце письма вообще очень характерен для эпистолярного стиля: нередко письмо начинается с формального обращения к адресату, данного с точки зрения отправителя, и заканчивается столь же формальным наименованием отправителя, данным с точки зрения адресата; этот официальный стиль в начале и конце письма может контрастировать со свободным стилем в основной его части (так, например, обращение по имени-отчеству в начале письма может сменяться уменьшительной формой в середине и т.п.). Любопытную реакцию на этот стиль мы встречаем в письме В.Н.Каржавина к брату Е.Н.Каржавину (1754 г.), который подписался таким образом: «С тезоименитством твоим поздравляю брат

Чисто композиционными задачами объясняется, например, и то, что констатация чуда в былине или сказке обычно бывает только в начале повествования (или нового сюжетного текста). Действительно, в фантастическом мире былины и сказки чудо, вообще говоря, не удивительно, а закономерно. Сама необычность чуда может быть констатирована только с позиции принципиально внешней по отношению к повествованию (тогда как с точки зрения внутренней чудо совершенно естественно), — которая возможна в данном случае только в начале повествования. Отсюда характерные зачины с упоминанием чуда в эпосе — например, в сербских народных эпических песнях:

Боже правый, чудо-то какое!
Слушайте, про чудо расскажу вам!

и т.п.[37]

Мы приводили примеры из фольклора, но совершенно тот же принцип обнаруживается и в других видах литературы. Так, например, очень обычно — в самых разных жанрах — появление первого лица рассказчика (которого не было раньше) в конце повествования. В других случаях первое лицо (рассказчик) может присутствовать исключительно в начале повествования и нигде далее не встречается (в качестве примера см. хотя бы «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С.Лескова). Казалось бы, оно здесь совершенно излишне; действительно, оно не имеет никакого отношения к содержанию повествования, будучи нужно единственно для рамки.

С другой стороны, в точности ту же функцию может выполнять и неожиданное обращение в конце ко второму лицу, т.е. к читателю, от наличия которого до тех пор повествование совершенно абстрагировалось. Ср., например, традиционное обращение к принцу в концовке средневековой баллады (хотя бы у Вийона).

Обращение ко второму лицу в конце повествования композиционно оправдано, в частности, когда само повествование дается с использованием первого лица. Таким образом, появление первого лица (рассказчика) в одном случае и появление второго лица (читателя) в другом случае выполняет одну и ту же роль, представляя точку зрения внешнюю (позицию постороннего наблюдателя)

твой Я» (Пекарский, 1872, с. 417). Так же может объясняться и отсутствие каких-либо зачинов и концовок в письмах Пушкина.

[37] См.: Неклюдов, 1969, с. 158.

по отношению к повествованию — при том, что само повествование в этих случаях дается в разной перспективе.

Появление в концовках первого лица («я» рассказчика) правомерно сравнить с появлением автопортрета художника на периферии картины[38], появлением ведущего у рампы (часто символизирующего автора повествования) и т.п. В то же время появление второго лица («ты» зрителя или читателя) в определенных случаях можно сравнить с функцией хора в античной драме (хор может символизировать позицию зрителя, для которого разыгрывается действие); здесь можно сослаться вообще на часто ощущаемую при художественном описании необходимость какой-то фиксации позиции воспринимающего зрителя, т.е. на необходимость некоего абстрактного субъекта, с точки зрения которого описываемые явления приобретают определенное значение (становятся знаковыми)[39].

Еще более явно функция рамки проявляется при переходе в конце повествования от описания в первом лице к описанию в третьем лице (см., например, «Капитанскую дочку» А.С.Пушкина, где все повествование развертывается от первого лица — от имени П.А.Гринева, — но эпилог дается от имени «издателя», где о Гриневе говорится в третьем лице). Существенно при этом, что во всех упомянутых случаях функция рамки выполняется переходом от внутренней к внешней зрительной позиции.

Говоря о значении «рамок» для восприятия художественного текста, можно сослаться на характерный эффект «ложного конца», т.е. на возникающее иногда ощущение законченности повествования, тогда как ему предстоит еще быть продолженным. Можно думать, что этот эффект возникает в том случае, когда в соответствующем месте использован формальный композиционный

---

[38] См. выше, с. 23 (а также **илл. 1, 2**).

[39] В этом отношении характерны практические правила фотосъемки, сообщаемые в элементарных руководствах по фотографии. Так, на фотографии пейзажа, как известно, необходимо присутствие переднего плана, позволяющего реконструировать точку зрения субъекта-наблюдателя, и очень целесообразна фигура человека на переднем плане, помещаемая обычно сбоку (тогда мы смотрим с его точки зрения). Ср. тот же принцип и на старинных видовых гравюрах (**илл. 6**). В противном случае описание становится безличным и тем самым может быть неинтересным (как несоотносимое с какой-то реальной позицией). Можно сослаться в этой связи и на принципиально различное восприятие нами рассказа заведомо выдуманного или, с другой стороны, рассказа о действительных событиях: последнее придает заинтересованность, делая реальной позицию субъекта, воспринимающего данные события.

прием «рамки». В кинофильме эффект «ложного конца» может возникнуть, например, при поцелуе влюбленных, соединившихся после долгой разлуки, поскольку сама ситуация «счастливого конца» может восприниматься как прием рамки (заметим в этой связи, что счастливый конец воспринимается как остановка действия — ср. ниже об остановке времени в функции рамки). В литературном произведении эффект рамки может возникать при всевозможных переходах на внешнюю точку зрения; особенно если эти переходы необратимы по существу сюжета — например, если гибнет преимущественный носитель авторской точки зрения. (Соответственно гибель главного героя — носителя авторской точки зрения — естественным образом воспринимается, как правило, как знак окончания всего произведения.)

Указанное явление — т.е. чередование внешней и внутренней точек зрения в функции «рамок» — может быть прослежено на всех уровнях художественного произведения.

Так, в плане психологии очень часто принятию автором точки зрения (психологической) того или иного персонажа в начале произведения предшествует взгляд на этого же персонажа с точки зрения стороннего наблюдателя. Примеры здесь могут быть многочисленны. См., например, начало бунинского рассказа «Грамматика любви»: «Некто Ивлев ехал однажды в начале июня в дальний край своего уезда». Непосредственно за этой фразой (где Ивлев описывается как человек определенно незнакомый) Ивлев сразу же становится носителем авторской точки зрения, т.е. подробно описываются его мысли и чувства и вообще весь мир дается через его восприятие. Позиции стороннего наблюдателя как не бывало: мы забываем о ней совершенно так же, как мы забываем о раме, когда смотрим на картину. Еще более разителен может быть переход от внутренней к внешней авторской позиции в конце повествования — когда детальное описание ощущений персонажа неожиданно сменяется описанием его с точки зрения постороннего наблюдателя — как если бы мы никогда не были с ним знакомы (ср., например, концовку известного рассказа Джека Лондона «Любовь к жизни»).

Чрезвычайно отчетливо проявляется сформулированный принцип в плане пространственно-временно́й характеристики. В плане собственно пространственной характеристики здесь показательно, например, использование при окаймлении повествования пространственной позиции с достаточно широ-

ким кругозором, которая явно свидетельствует о зрительной позиции наблюдателя, помещенного вне действия (такой, как точка зрения «птичьего полета», «немая сцена» и т.д.).

В плане характеристики временно́й не менее показательно использование в начале повествования ретроспективной точки зрения, которая затем сменяется на точку зрения синхронную. Действительно, достаточно часто произведение открывается намеком на развязку истории, которая еще не начиналась, — т.е. описанием с точки зрения принципиально внешней по отношению к самому произведению, взглядом из будущего по отношению к внутреннему времени данного произведения. Затем повествователь может перейти на внутреннюю (по отношению к произведению) точку зрения, принимая, например, точку зрения того или иного персонажа — с характерными для этого персонажа ограничениями в знании о том, что будет дальше, — и мы забываем о предрешенности всей истории, на которую мы получили намек.

Такой зачин очень распространен в литературе самых разных эпох: так начинается, между прочим, и Евангелие от Луки (см. обращение к Феофилу).

Совершенно так же в эпилоге синхронная точка зрения, прикрепленная к какому-то персонажу, может сменяться на точку зрения всеобъемлющую (в плане времени). Ср. также характерное убыстрение (сгущение) времени в эпилоге[40], связанное с широким временны́м охватом, создающим концовку повествования.

Другим приемом концовки является полная остановка времени. Д.С.Лихачев пишет в этой связи, что «сказка кончается констатацией наступившего „отсутствия“ событий: благополучием, смертью, свадьбой, пиром... Заключительное благополучие — это конец сказочного времени»[41].

Точно так же и неподвижная концовка «Ревизора» знаменует собой остановку времени — превращение всех в позы, — которая выступает в функции рамки. С этим совпадает и выход Городничего за пределы сценического пространства — обращение его к зрителям («Над кем смеетесь?»), которых для него не существовало до этого на протяжении всего действия[42]. Можно сказать, что в по-

---

[40] См. об этом: Лихачев, 1967, с. 218.

[41] Там же, с. 232—233.

[42] См. об этом: Лотман, 1968, с. 12, примеч. 9. Обращение к зрителям, знаменующее собой выход за пределы сценического пространства, как формальная концовка нередко встречается в театре. Достаточно напомнить конец

следнем случае имеет место характерный переход из пространства внутреннего по отношению к действию в пространство внешнее по отношению к нему.

Остановка времени у Гоголя с характерным превращением персонажей в застывшие позы превращает действие в картину, живых людей — в куклы[43]. (Ср. в этой связи традиционный китайский театр, где в конце акта актеры замирают в специальной позе — живой картине.)

Подобная же фиксация времени в н а ч а л е повествования нередко передается употреблением формы несовершенного вида прошедшего времени (в глаголах речи)[44]. Ср., например, экспозицию «Войны и мира» Толстого, где авторские введения к диалогу Анны Павловны Шерер и князя Василия начинаются с употребления формы несовершенного вида («говорила... Анна Павловна...», «отвечал... вошедший князь»), которая вскоре сменяется формой совершенного вида; то же в начале гоголевского «Тараса Бульбы» (см. диалог Бульбы с женой) и т.п.

Отмеченный выше принцип образования рамок художественного произведения может быть констатирован и в п л а н е ф р а з е о л о г и и. Так, анализируя гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки», Г.А.Гуковский приходит к выводу, что «Рудый Панько как носитель речи и как образная тема исчезает из текста почти сразу после предисловия и обнаруживается отчетливо, персонально, весьма редко, в сущности, бесспорно только во введении к „Вечеру накануне Ивана Купала“, в предисловии ко второму тому сборника, во введении к „Ивану Федоровичу Шпоньке“ и, наконец, в самом конце сборника, в сказово „обыгранном“ списке опечаток. Следовательно, — заключает Г.А.Гуковский, — Рудый Панько образует только рамку книги, а в самый текст повестей не вносит свой образ»[45]. При этом характерно, что если Рудый Панько окаймляет вообще всю книгу «Вечеров на хуторе близ Диканьки», лишь спорадически появляясь в начале отдельных повестей, то в начале этих повестей может использоваться точка зрения дру-

---

«Недоросля» Д.И.Фонвизина: фраза Стародума, указывающего на г-жу Простакову, — «Вот злонравия достойные плоды!» — конечно, обращена не столько к персонажам комедии, сколько к зрительному залу.

[43] О значении театра кукол для Гоголя см.: Гиппиус, 1924; о значении живописи для Гоголя см.: Лотман, 1968.

[44] О соответствующем значении этой формы см. выше, с. 98—101.

[45] См.: Гуковский, 1959, с. 41.

гого рассказчика — романтически-неопределенного поэта[46] (которая затем уже сменяется точкой зрения внутренней по отношению к повествованию). Иначе говоря, речь идет об иерархии рамочного окаймления — о рамках в рамках (подробнее см. ниже).

Подобный принцип может быть констатирован в самых разных аспектах противопоставления «внешней» и «внутренней» авторских позиций в плане фразеологии.

Наконец, указанный принцип прослеживается и в плане и д е о л о г и и. Именно в этом смысле, в частности, могут быть поняты замечания М.М.Бахтина об «*условно-литературном, условно-монологическом* конце» романов Достоевского, о «своеобразном конфликте между внутренней незавершенностью героев и диалога и *внешней... законченностью* каждого отдельного романа»[47].

Составной характер художественного текста

Мы демонстрировали тот общий случай, когда рамки всего произведения образуются при помощи смены внутренней и внешней авторских позиций. Но указанный принцип может быть отнесен не только ко всему повествованию в целом, но и к отдельным его кускам, которые в своей совокупности и составляют произведение. Иначе говоря, произведение может распадаться на целый ряд относительно замкнутых микроописаний, каждое из которых в отдельности организовано по тому же принципу, что и все произведение, т.е. имеет свою внутреннюю композицию (и, соответственно, свои особые рамки).

Мы отмечали, например, — для всего повествования в целом — характерный для обозначения рамок прием фиксации времени, выражающийся в использовании формы несовершенного вида (в глаголах речи). Но тот же прием может применяться автором для выделения какого-то куска повествования в качестве относительно самостоятельного текста, т.е. для композиционного оформления (окаймления) той или иной части повествования. Примером может служить та сцена за столом у Ростовых в «Войне и мире»,

---

[46] См. там же, с. 40.
[47] См.: Бахтин, 1963, с. 55—56.

где маленькая Наташа на спор спрашивает при гостях, какое будет пирожное:

> — А вот не спросишь, — говорил маленький брат Наташе, — а вот не спросишь!
> — Спрошу, — отвечала Наташа.

Далее при описании — так же как и раньше — употребляются только глаголы совершенного вида:

> — Мама! — прозвучал по всему столу ее... голос.

Так же и дальше во всей сцене; форма несовершенного вида появляется, однако, еще однажды — а именно в конце описания данной сцены:

> — Нет, какое? Марья Дмитриевна, какое? — почти кричала она. — Я хочу знать! (Толстой, т. IX, с. 78—79).

Ср. также характерную остановку времени в конце описания сельской жизни князя Андрея:

> — Mon cher, — бывало скажет входя в такую минуту княжна Марья, — Николушке нельзя нынче гулять: очень холодно.
> — Ежели бы было тепло, — в такие минуты особенно сухо отвечал князь Андрей своей сестре, — то он бы пошел в одной рубашке...
> Княжна Марья думала в этих случаях о том, как сушит мужчин эта умственная работа (т. X, с. 159).

Употребленные здесь глагольные формы (имеющие вообще значение многократности действия) выражают повторяемость (неединичность) описываемой сцены на протяжении целого периода времени, подчеркивая таким образом ее типичность. Время при этом как бы перестает существовать, будучи представлено не в виде последовательно развивающегося действия, а в виде циклического повторения одного и того же. Ср. выше об остановке времени как приеме концовки всего повествования.

Подобная параллель между композиционной организацией всего произведения в целом и организацией некоторого относительно замкнутого куска повествования прослеживается и в других отношениях.

В плане фразеологии это прежде всего сказывается на выборе наименований. См., например, первую фразу XXIV главы третьей части второго тома «Войны и мира»:

> Обручения не было и никому не было объявлено о помолвке Болконского с Наташей; на этом настоял князь Андрей (т. X, с. 228);

после этого речь идет только о «князе Андрее»; точно так же он назывался и в предыдущей главе. Совершенно очевидно, что этот единичный переход на внешнюю позицию (выражающийся в наименовании князя Андрея «Болконским») нужен автору только для того, чтобы обозначить рамки нового куска повествования.

В связи со сказанным могут быть поняты и те случаи чередования внутренней и внешней авторских позиций, о которых шла речь выше (чередование русской и французской речи в «Войне и мире» и т.д.). Аналогичным образом могут быть интерпретированы разнообразные случаи неожиданного появления голоса рассказчика в середине повествования.

В плане психологии тот же принцип проявляется в уже отмечавшемся нами приеме смены внешней и внутренней психологической точки зрения, когда описанию мыслей и чувств какого-либо героя (т.е. использованию его психологической точки зрения) предшествует его объективное описание (использующее какую-то другую точку зрения). Ср., например, сцену, где раненый князь Андрей лежит на поле после Аустерлицкого сражения. Изображению его внутреннего состояния, которому посвящена вся глава, предшествует экспозиция, показывающая его с внешней точки зрения:

> На Праценской горе, на том самом месте, где он упал с древком знамени в руках, лежал князь Андрей Болконский, истекая кровью, и, сам не зная того, стонал тихим, жалостным и детским стоном (т. IX, с. 355).

После этой вводной фразы все происходящее дается через восприятие героя.

Точно так же описанию внутреннего состояния Пьера на обеде в Английском клубе предшествует экспозиция, показывающая его с внешней точки зрения: «...те, которые его знали коротко, видели, что в нем произошла... перемена», «Он, казалось, не видел и не слышал ничего... и думал о чем-то одном...» (т. X, с. 21).

Иногда в данной функции выступает чья-то внутренняя точка зрения. Например, сцена в доме умирающего старого графа Безухова в «Войне и мире» дается, вообще говоря, через восприятие Пьера, но в самом начале этой сцены, прежде чем перейти к описанию этого восприятия, однажды дается ссылка на восприятие А.М.Друбецкой: «Анна Михайловна... у б е д и л а с ь в том, что он спит...»; непосредственно в следующей же фразе говорится: «Очнувшись, Пьер... п о д у м а л ...» (т. IX, с. 91—92). Таким образом, здесь рамку образует не внешняя, а внутренняя точка зрения (А.М.Друбецкой), но эта внутренняя точка зрения (ссылка на чье-то восприятие) нужна автору не сама по себе, но лишь постольку, поскольку она является внешней по отношению к Пьеру, выступающему в данной сцене как центральная фигура повествования. Тем самым и в таких случаях мы вправе считать, что рамка образуется переходом от внешней к внутренней точке зрения.

Итак, общий текст всего повествования может последовательно распадаться на совокупность все более и более мелких микроописаний, каждое из которых организовано по одному и тому же принципу (т.е. имеет специальные рамки, обозначенные сменой внешней и внутренней авторских позиций)[48].

Укажем, что тот же принцип прослеживается и в организации пространства в довозрожденческой живописи (использующей точку зрения «внутреннего» зрителя)[49]. Общее пространство картины распадается здесь на совокупность дискретных микропространств (**илл. 8**), каждое из которых организовано таким же образом, что и все изображаемое пространство в целом, т.е. имеет свой передний план, отвечающий зрительной позиции внешнего наблюдателя (зрителя картины), тогда как само микропространство организовано с использованием позиции внутреннего наблюдателя (зрителя изображаемого пространства, который находится в самом

---

[48] Напомним, что в отношении организации времени мы уже отмечали подобный принцип при рассмотрении этой проблемы в главе третьей: время может быть представлено в произведении в виде отдельных (дискретных) сцен, каждая из которых дается с точки зрения синхронного наблюдателя, характеризуясь своим специальным микровременем (см. с. 97). Очевидно, что в том случае, когда пространство или время представлено в виде дискретных кусков, рамки появляются на стыке этих кусков, отмечая переход между ними.

[49] См.: Жегин, 1970. В наиболее схематизированной форме этот принцип представлен, конечно, в древнем египетском искусстве. Ср. передачу пространства здесь в виде расположенных друг под другом рядов.

этом пространстве). На это указывают, например, характерные чередования форм усиленно-сходящейся и обратной перспективы (как уже говорилось, первые появляются, вообще говоря, на периферии изображения, тогда как само изображение строится — при использовании внутренней позиции зрителя — в системе обратной перспективы); чередование затененных и освещенных пластов (при внутреннем источнике света, характерном для данной живописной системы, затенение появляется, вообще говоря, на периферии изображения) и т.п. Указанные чередования при этом могут иметь место как в горизонтальном или вертикальном направлении, так и в глубину картины, придавая тем самым пространственной системе древнего изображения характерный слоистый характер. Эта слоистость пространства в древней живописной системе отчетливо обнаруживается как в так называемых «иконных горках» — традиционном ландшафте изображения, — так и, между прочим, в прерванных изображениях ангельских фигур, небесных светил и т.п., когда одна часть изображения скрыта за следующим пространственным пластом[50].

В отношении литературы мы можем рассматривать приведенные случаи объединения текстов более мелкого порядка (микроописаний) в общем тексте всего повествования как п о в е с т ь в п о в е с т и. В наиболее наглядном и тривиальном случае этот принцип организации проявляется в виде вставных новелл, обрамленной повести и т.д. и т.п.; в этом случае смена рассказчиков в произведении дана эксплицитно, и границы между отдельными новеллами отчетливо осознаются читателем. В другом случае — который мы только что рассмотрели — отдельные микроописания органически слиты в объединяющем их произведении; изменение позиции рассказчика здесь скрыто от читателя, и границы между соответствующими кусками текста прослеживаются лишь в виде внутренних композиционных приемов организации каждого отдельного куска, т.е. в виде особых «рамок» (образующих как бы внутренние швы произведения). Существенно, что в последнем случае это слияние н е р а с ч л е н и м о, т.е. произведение само собой не распадается на составляющие части.

Заметим к тому же, что возможна сложная композиция, когда различные микроописания наслаиваются одно на другое при подобного рода слиянии, т.е. внутренние композиционные рамки на одном уровне (скажем, в плане фразеологии) не совпадают с рамками,

---

[50] См.: Жегин, 1970, с. 84—85. Ср. Жегин, 1964; Жегин, 1965.

проявляющимися на другом уровне (например, в плане пространственно-временно́й характеристики). Понятно, что при такой организации текста повествование никак не может быть расчленено на составляющие микроописания, хотя последние и могут быть констатированы в его составе на то́м или ином уровне. В то же время в случае вставных новелл границы составляющих новелл, естественно, совпадают на всех уровнях.

Точно так же, например, речь в речи может быть представлена в виде прямой речи, вставленной в бо́льший отрезок текста (здесь тот же принцип организации текста, что и в случае вставных новелл), — или же органически сливаться с объединяющим ее текстом, как в случае несобственно-прямой речи.

Совершеннс аналогично в отношении изобразительного искусства мы можем считать, что имеем дело с изображением в изображении. В наиболее тривиальной форме подобная иерархическая организация представлена в случае изображения картины в картине (а также объединения клейм в иконе, фресок в стенных росписях и т.п.).

В то же время слоистую организацию пространства в средневековой живописи можно рассматривать как тот случай, когда отдельные изображения, представляющие отдельные микропространства, органически (нерасчленимо) сливаются воедино в общем пространстве, изображаемом в живописном произведении, — так, что границы между составляющими микропространствами прослеживаются лишь в виде внутренних композиционных рамок.

«Изображение в изображении» (и вообще — «произведение в произведении») может использоваться в специальной композиционной функции, но этот вопрос мы рассмотрим в нижеследующем разделе.

Некоторые принципы изображения «фона»

Если рассматривать общее пространство живописного произведения как составленное из совокупности отдельных пространств, то можно указать еще на одно обстоятельство, характерное для старой живописи: различные составляющие пространства здесь могут быть организованы по-разному в зависимости от их места и

функции в изображении, т.е. трактоваться в разных художественных системах (подчиняясь соответственно специфическим для каждой системы принципам организации).

Укажем в этой связи, что фон в средневековой живописи нередко дается в иной художественной системе, нежели фигуры на основном плане. Иногда, например, фон в противопоставление фигурам основного плана дается в перспективе «птичьего полета» (**илл. 9**).

Здесь возможна прямая параллель с композицией литературного произведения. Подобно тому как фон в живописном произведении может контрастировать с фигурами основного плана, будучи дан с принципиально иной точки зрения — а именно с точки зрения гораздо более поднятой, — точно так же и в литературном произведении, как мы уже отмечали[51], всеобъемлющее описание с достаточно приподнятой зрительной позиции может композиционно противостоять более детализированному описанию с других, более специальных точек зрения. Характерно, что как в том, так и в другом случае точка зрения «птичьего полета» появляется на периферии изображения[52].

Можно указать также и на характерный прием сочетания «перспективного» (т.е. построенного по правилам классической линейной перспективы) и «неперспективного» изображения для противопоставления разных планов в живописном произведении[53] (**илл. 10—12**) — например, когда плоскостная декоративность фона (изображенного с соблюдением правил линейной перспективы) противостоит объемности фигур на основном плане — что может быть сопоставлено с эффектом сочетания живых актеров на фоне декорации[54]. Ср. также нередкую противопоставленность лаконичности жеста и общей фронтальности изображения на основном

---

[51] См. выше, с. 89 наст. изд.

[52] Фон, конечно, принадлежит именно периферии изображения — см. об этом ниже.

[53] В этой связи характерно изображение интерьера в виде разрезанного здания с устраненной передней стеной (в XVII веке в России, в XIII—XIV в Италии), причем внутренний вид разрабатывается перспективно (см.: Михайловский и Пуришев, 1941, с. 121), представляя собой таким образом как бы своего рода картину в картине.

[54] Можно сослаться в этой связи на характерное для живописи кваттроченто изображение обнаженной модели (на основном плане картины) на фоне архитектурных декораций, которые трактуются в системе линейной перспективы.

плане картины и подчеркнуто резких ракурсов при изображении фигур на ее фоне (т.е. фигур, играющих роль «статистов») (илл. 13)[55].

В эпоху Возрождения общее изображаемое пространство нередко строится в виде изображения нескольких микропространств, каждое из которых, будучи построено по закономерностям прямой перспективы, имеет самостоятельную перспективную организацию (т.е. свою особую линию горизонта[56]). При этом пространство на заднем плане бывает окаймлено в виде дверного проема или оконной рамы и т.п. — т.е. имеет свои специальные «рамки» (см. выше об использовании подобных приемов при обозначении рамок в связи с характерным пониманием картины после Возрождения как «вида через окно»[57]). Таких последовательно изображенных пространственных слоев (каждый из которых имеет особые рамки и особую перспективную позицию) может быть и несколько в картине[58].

Таким образом, очень часто изображение фона в живописном произведении может быть понято как своего рода к а р т и н а в к а р т и н е, т.е. самостоятельное изображение, построенное по своим специальным закономерностям (илл. 16—18). При этом изображение фона в большей степени, чем изображение фигур на основном плане, подчиняется чисто декоративным задачам[59], мож-

---

[55] В связь с этим может быть поставлено и то обстоятельство, что главные фигуры в иконах трактуются фронтально, тогда как второстепенные могут даваться в профиль, с. 275—276 наст. изд.

[56] Линия горизонта определяется как линия, на которой сходятся параллельные линии при перспективном изображении.

[57] См. с. 179. Ср. также с. 259 и сл. наст. изд.

[58] В качестве примера можно сослаться на «Благовещение» Боттичелли, на полотна Й. ван Клеве (илл. 14) и т.п. См. особенно «Мадонну с младенцем и апостолом Фомой» работы мастера из Гроссгмайна (илл. 15).

[59] Этим может быть объяснено то любопытное обстоятельство, что при изображении фона — и вообще на периферии картины — в старой живописи нередко появляются элементы художественной системы, более продвинутой в эволюционном отношении, нежели система, применяемая при изображении основного плана (см.: Шапиро, 1953, с. 293). Иначе говоря, при изображении фона и вообще фигур, имеющих вспомогательное значение для самой картины, художник может опережать свое время; так, фон может строиться по закономерностям прямой (линейной) перспективы, по принципам барокко (с типичными здесь ракурсами и выразительной мимикой) и т.п. — в то время, когда соответствующая художественная система еще не занимает господствующего места в искусстве.

Действительно, формы прямой перспективы и формы барокко ориентированы именно на внешнего зрителя, непосредственно завися от пространствен-

но сказать, что здесь часто изображается не самый мир, но декорация этого мира, т.е. представлено не само изображение, а изображение этого изображения.

Это связано с тем, что изображение фона, как относящееся к периферии картины, ориентировано на внешнюю зрительную позицию (т.е. позицию постороннего наблюдателя), тогда как изображение основного плана ориентировано в довозрожденческой живописи на позицию внутреннего зрителя, воображаемого в центре картины (см. об этом выше). В отношении того, что фон в древней живописи изображался не с внутренней, а с внешней точки зрения, можно сослаться на характерный способ передачи интерьера в русских иконах, когда здание, внутри которого происходит действие и которое служит соответственно фоном для последнего, — изображается со своей внешней, а не с внутренней стороны (илл. 19)[60].

О единых приемах изображения фона и рамок произведения см. также ниже.

Здесь можно сослаться, например, на откровенно декорационный фон (илл. 20) в живописи Джотто (так, рассматривая зависимость пейзажа Джотто от мистериальных декораций, А.Бенуа говорит о «бутафорских» домиках и павильонах на изображаемом у Джотто ландшафте, о «кулисообразных, плоских, точно из картона вырезанных скалах»[61]) или на приемы работы у Тинторетто или Эль Греко, которые организовали фон, подвешивая к потолку восковые фигурки, изображая тем самым не самое действительность, но изображение этой действительности[62].

ной и временно́й позиции последнего (отсюда — неизбежный субъективизм такого изображения): естественно, что подобную ориентацию можно ожидать именно на периферии живописного произведения.

Укажем в этой связи, что закономерности прямой перспективы были известны с достаточно давнего времени (по-видимому, с V в. до н.э.), но применение их ограничивалось прикладными задачами; прежде всего они применялись при изображении театральных декораций (показательно, что само открытие прямой перспективы было связано с театральным декорационным искусством — «скенографией», ср. ниже с. 293 наст. изд.). Есть основания полагать, что и в эпоху Возрождения применение в живописи прямой перспективы первоначально было также связано с театром (такая связь иногда отмечается, например, в отношении пейзажей Джотто). См. ко всему сказанному: Успенский, 1970, с. 10—11.

[60] См. об этом: Успенский, 1965, с. 254; см. также с. 284 и сл. наст. изд.

[61] См.: Бенуа, I, вып. 1, с. 107—108.

[62] См.: Флоренский, 1967, с. 396—397; Каптерева, 1965, с. 5, 31.

Заметим при этом, что «изображение в изображении» в большинстве случаев строится в иной художественной системе, нежели та, что применяется вообще в картине. Так, например, для искусства майя характерна, вообще говоря, профильность изображения лица (аналогично тому, как это имеет место в древнем египетском искусстве); но в тех случаях, когда изображается маска или какая-то скульптура, т.е. в случае «изображения в изображении» — она может изображаться en face. То же замечание, по-видимому, может быть отнесено к египетскому искусству — если говорить о трактовке лица[63]. Что же касается трактовки всей человеческой фигуры в искусстве Египта, то и в этом случае изображение статуи или мумии строится принципиально иначе, чем изображение живого человека: если последнее дается обычно в виде характерного совмещения фаса и профиля (т.е. имеет место передача характеристик изображаемой фигуры в трехмерном пространстве), то первое дается в чистом профиле (т.е. трактуется в двумерном пространстве)[64]. Аналогичное противопоставление фронтального и профильного изображения лица прослеживается и в греческом искусстве (прежде всего в вазовой живописи)[65]. Наконец, и в русской

---

[63] См. роспись на саркофаге из Керчи (Гос. Эрмитаж), изображающую мастерскую египетского художника (см. репродукцию в кн.: Павлов, 1967, табл. 26): показателен контраст между профильным изображением художника и фасовым изображением на картинах, висящих на стенах. Ср. также объяснение фасового изображения демона Беса в египетском искусстве именно тем, что лицо Беса изображалось как маска: Виппер, 1922, с. 61 (примеч. 2), 64 (примеч. 3).

Можно предположить, что возникновение фасового портрета в египетском искусстве первоначально вообще было связано с изображением изображения (погребальной маски), а не непосредственно самого человека. Действительно, первоначальной функцией портрета в Египте было заменять погребальную маску: портрет вставлялся в мумию на тех же правах, что и маска, и долгое время сосуществовал с ней (см. об этом: Павлов, 1967, с. 46, passim). Надо полагать, что сначала копировалась именно маска и уже потом фасовое изображение отделилось от мумии и стало функционировать самостоятельно.

Полную аналогию к сказанному можно усмотреть в эволюции натюрморта. В самом деле, изображение целых предметов наблюдается впервые в искусстве бронзового века в виде оружия, изображаемого на саркофагах и сакральных памятниках, причем изображенное оружие как бы служит в этих случаях заменой реального, положенного на крышку гробницы (см.: Виппер, 1922, с. 53, примеч. 1).

[64] См.: Мальмберг, 1915, с. 15—16 и особенно примеч. 38.

[65] Ср.: Шапиро, 1973, с. 40, 44, 61 (примеч. 89); предлагаемая нами интерпретация не совпадает с объяснением Шапиро.

иконописи определенные фигуры, как правило, трактуются в профиль — скажем, фигура коня обыкновенно дается в виде стилизованного профильного изображения, как бы распластанного на плоскости, — но эта закономерность нарушается в том случае, когда изображается не непосредственно конь, а его статуя (ср. фасовое изображение коня в статуе Юстиниана на иконе Покрова XVI века новгородских писем[66]). Во всех этих случаях, таким образом, изображение изображения предмета трактуется прямо противоположным образом по отношению к тому, как был бы изображен сам этот предмет[67].

Итак, фон в картине (и вообще ее периферия) может передаваться каким-то специальным образом — как «изображение в изображении». Соответствующим образом в картине могут формально выделяться фигуры, относящиеся к фону изображения, и вообще всевозможные второстепенные фигуры — фигуры, играющие роль «статистов»[68].

Но точно так же и в литературе «статисты», появляющиеся, так сказать, на заднем плане повествования, обычно изображаются

---

[66] См.: Некрасов, 1926, с. 12—13 и табл. I, рис. 1.

[67] Такого же рода противопоставление может наблюдаться и при изображении мертвых. Как отмечает Б.Р.Виппер, мертвые тела изображаются в египетском искусстве теми же приемами, что и статуи (см.: Виппер, 1922, с. 60—61; ср.: Шапиро, 1973, с. 43—44). Совершенно так же в греческой вазовой живописи при общей профильности изображения мертвые тела могут даваться en face и в резком ракурсе (см.: Виппер, 1922, с. 94—95; ср. также с. 61 и с. 95, примеч. 1).

Между тем, в русской иконописи при общей фронтальности изображения мертвые тела, напротив, могут быть показаны в профиль. Такова икона «Усекновение главы Иоанна Предтечи» XVI в. из Старицы (собрание Третьяковской галереи): отрубленная голова Иоанна, лежащая на подносе, изображена в профиль. Это тем более показательно, что профильное изображение святых, вообще говоря, не допускается в иконописи (см. с. 275 и сл. наст. изд.).

Можно полагать вообще, что мертвое тело по своей семантике относилось в сознании художника к фону, к «декорациям» — и, соответственно, изображалось по законам изображения последних. Отсюда проблема изображения «натюрморта», т.е. мертвой природы, связана с проблемой «изображения в изображении». Ср. о связи ракурса с изображением мертвого тела: Виппер, 1922, с. 61, 95; Рате, 1938, с. 15—16.

[68] В отношении связи фона (декораций) и «статистов» характерен способ перемены декораций в шекспировском театре — когда реквизит вносили и уносили сами действующие лица (второстепенные персонажи), см.: Аникст, 1965, с. 146. Ср. аналогичную функцию униформистов в современном цирке.

с применением композиционных приемов, в принципе противоположных тем, которые используются при описании героев данного произведения: если герои могут выступать носителями авторской точки зрения (в том или ином аспекте), то статистам, вообще говоря, не свойственно выступать в этой функции, их поведение дается обычно в плане подчеркнуто внешнего описания. В наиболее характерных случаях «статисты» описываются не как люди, а как куклы, т.е. имеет место тот же прием «изображения в изображении», что был только что отмечен для живописи[69].

В качестве примера можно сослаться на описание «жильцов» в «Превращении» Ф.Кафки. Эти персонажи являются типичными статистами, они появляются всегда на заднем плане действия. И характерно, что они описываются именно как куклы — это сказывается прежде всего в подчеркнутом автоматизме их поведения. Поведение их совершенно одинаково, они всегда появляются вместе и даже в одном и том же порядке (показательно, что один из них называется «средним» — так, как если бы они никогда не меняли своей относительной позиции!), их движения предельно автоматизированы. Обычно описываются только их жесты; характерно при этом, что говорить вообще может только один из них («средний»), который и представляет, таким образом, их всех. Можно сказать, что жильцы у Кафки предстают в виде единого механизма из трех частей — как бы в виде трех соединенных между собой кукол, которыми управляет один актер.

Пример специального подчеркивания автоматизма в поведении персонажей на фоне (описание статистов как кукол, механически организованных по принципу сообщающихся сосудов) находим и у Толстого в «Войне и мире»; дается описание блондинки, за которой ухаживает Николай в Воронеже, и ее мужа:

> К концу вечера... по мере того, как лицо жены становилось все румянее и оживленнее, лицо ее мужа становилось все грустнее и солиднее, как будто доля оживления была одна на обоих, и по мере того, как она увеличивалась в жене, она уменьшалась в муже (т. XII, с. 18).

В качестве самоочевидной иллюстрации можно, наконец, привести и описание вечера у Анны Павловны Шерер (открывающее повест-

[69] Вообще об изображении персонажей по принципу кукол — безотносительно к функции данных персонажей в произведении — см.: Гиппиус, 1966.

вование в «Войне и мире»), где автоматизм поведения персонажей на фоне повествования подчеркивается специальным авторским сравнением с веретенами, запущенными в прядильной мастерской.

Еще более знаменательно в этом смысле описание толпы у Достоевского в «Дневнике писателя»: «Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу и передергивая какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал!» («Петербургские сновидения...» — Достоевский, т. XIX, с. 71).

Так же, т.е. по принципу кукольного театра, описывается Достоевским и семейство Капернаумовых в «Преступлении и наказании» (у которых квартирует Соня Мармеладова). Капернаумовы — это типичные «статисты», они не произносят в произведении ни одного слова. См., например, разговор Свидригайлова с Капернаумовой, который изображается так, как изображался бы разговор по телефону: мы слышим голос только одного Свидригайлова.

> — Видите, вот тут вход к Софье Семеновне, смотрите, нет никого! Не верите? Спросите у Капернаумова; она им ключ отдает. Вот и она сама madame de Капернаумов, а? Что? (она глуха немного) ушла? Куда? Ну вот, слышали теперь? Нет ее и не будет до глубокого, может быть, вечера (Достоевский, т. VI, с. 373).

Свидригайлов разговаривает с Капернаумовой так, как он разговаривал бы с куклой, — сам за нее отвечая.

К вышесказанному можно заметить, что действующие лица в произведении нередко делятся на подвижные и неподвижные; последние не могут менять своего окружения, т.е. прикреплены к какому-то определенному месту, тогда как первые свободно меняют окружение. Естественно, что в роли подвижных фигур выступают обычно центральные фигуры повествования, а в роли фигур неподвижных свойственно выступать разного рода второстепенным персонажам[70]. Таким образом, «статисты» могут быть локально закреплены за данным окружением, они прикреплены к фону, составляя его неотъемлемую принадлежность: описание фона необходимо включает в себя и описание статистов такого рода. Типологи-

[70] См.: Неклюдов, 1966, с. 42. Ср.: Лотман, 1966, с. 464.

чески аналогичный принцип может быть отмечен и в отношении театра[71].

Подобное же возрастание условности на фоне повествования может проявляться и в наименовании эпизодических фигур. Так, например, в рассказе Катерины Ивановны в «Преступлении и наказании» Достоевского неожиданно появляются совершенно неправдоподобные и условно-гротескные фамилии — «княгиня Безземельная», «князь Щегольской» и т.п. (т. VI, с. 139) — притом, что вообще фамилии героев в этом произведении по большей части не отличаются условностью. Таким образом, здесь имеет место резкая смена принципов описания: от реалистического к подчеркнуто условному. Но существенно, что этот рассказ своего рода произведение в произведении и что эти фигуры не принимают участия в действии, т.е. как бы не существуют «на самом деле» (на переднем плане повествования), но появляются только в рассказе Катерины Ивановны. Соответственно и даются они приемом «изображения в изображении».

Возрастание условности при наименовании эпизодических фигур (появляющихся на фоне повествования) прослеживается у Достоевского в целом ряде произведений. Ср. такие случаи, как «графиня Залихватская» («Дядюшкин сон»), «Дурь-Зажигины» («Игрок»), «князь Свинчаткин» («Двойник»), «учитель Дарданелов», «гимназист Булкин» («Братья Карамазовы»), студент — материалист и атеист — «Кислородов» («Идиот»), «генерал Русопетов» («Село Степанчиково»), «солдатка Скапидарова» («Крокодил»), «сочинитель Ратазяев» («Бедные люди»). Особенно показательно откровенное обнажение приема в наименовании эпизодических фигур или второстепенных персонажей у Достоевского — ср.: «писарь Писаренко» («Господин Прохарчин»), «медик Костоправов» («Честный вор»), — которое может даже специально подчеркиваться автором: содержатель игорного дома, в котором Подросток выигрывает на зеро, называется Зерщиков («Подросток»), о Трусоцком («Вечный муж») автор пишет, что он в доме Захлебиных «трусил вслед за всеми», о Разу-

[71] В отношении театра характерны, с одной стороны, элементы пантомимы на заднем плане в старинном театральном действии и, с другой стороны, резкое усиление условности при изображении «сцены на сцене». Вообще о приеме «сцены на сцене» см.: Боас, 1927.

Ср. также маски в античном театре, которые появляются только у исполнителей характерных ролей — старика, плута и т.п. (об этом можно судить по изображению театрального представления в помпейской живописи или на иллюстрациях в рукописях Теренция).

михине («Преступление и наказание») говорится, что тот «р а с с у д и т е л ь н ы й, что и фамилия его показывает» и т.д. и т.п.[72]

Таким образом, при изображении фона (и фигур на фоне) как в изобразительном искусстве, так и в литературе может применяться один и тот же прием «изображения в изображении». Иначе говоря, здесь имеет место усиление знаковости описания (изображения): описание представляет собой не з н а к изображаемой действительности (как в случае центральных фигур), а знак з н а к а действительности. Можно сказать также, что в этом случае имеет место усиление условности описания[73]. Соответственно центральные фигуры (фигуры на основном плане) противопоставляются фигурам второстепенным по принципу о т н о с и т е л ь н о м е н ь ш е й з н а к о в о с т и (у с л о в н о с т и) их описания. Это может быть понято в том смысле, что относительно меньшая знаковость естественно ассоциируется с б о л ь ш е й р е а л и с т и ч н о с т ь ю (правдоподобностью) описания: центральные фигуры противопоставляются второстепенным как менее знаковые (условные) и, следовательно, более близкие к жизни[74].

---

[72] Отмечено А.Бемом (см.: Бем, 1933, с. 417—423). Отмечая подобные случаи, Бем, однако, не связывает наименования такого рода с функцией персонажа в произведении, но указывает, что они должны были неизбежно восприниматься на фоне поэтики «натуральной школы», представляя собой «гоголевское наследие, продолжающее определенную традицию»; понятно, между тем, что использование предшествующей традиции более всего проявляется именно на фоне повествования. Материал для аналогичных примеров можно найти в работе того же автора «Словарь личных имен у Достоевского»: Бем, 1933а.

Особенно знаменательно, что Достоевский в «Униженных и оскорбленных» сам заставляет Маслобоева в порыве раздражения против аристократии сочинять фамилии такого типа: «барон Помойкин, граф Бутылкин», «граф Барабанов» (ср.: Бем, 1933, с. 422); ср. еще выражение: «лежу себе как эдакой граф Бутылкин» в речи пьяного арестанта «Записок из мертвого дома» (Достоевский, т. IV, с. 115). Мы видим, опять-таки, что подобный прием закономерно появляется в случае «изображения в изображении».

[73] См.: Успенский, 1962, с. 127, где условность определяется через понятие знака как ситуация ссылки на выражение, а не на содержание, и ставится вопрос о мере условности (определяемой по порядку компонентов в последовательности: знак знака знака... и т.д.).

[74] Аналогичное явление можно проследить и для кино. См. хотя бы усиление условности в кино в случае «рассказа в рассказе», который нередко дается, например, с использованием приемов немого кино.

Применительно к средневековой живописи подобное возрастание условности на фоне живописного произведения и вообще в менее важных его частях легко показать, сославшись на характерную орнаментализацию в функционально менее важных частях изображения. Ср., например, традиционное для фона древней иконы изображение пейзажа в виде так называемых «иконных горок» (которое может переходить в откровенный условный орнамент) или же подчеркнуто орнаментализованное изображение складок на одежде (так называемых «пробелов») в иконе (илл. 21—24). В иконе это возрастание условности в наименее значимых частях изображения выражается, между прочим, еще и в том, что соответствующие части (фон, одежда) закрываются специальным окладом, на котором нанесено нарочито условное изображение и который представляет собой, таким образом, своего рода «изображение в изображении»[75].

Аналогично могут быть поняты упомянутые выше случаи появления на периферии изображения относительно резких ракурсов и элементов прямой перспективы[76]. Можно думать, что соответствующие формы воспринимались в свое время как условные, подобно тому как сейчас мы склонны трактовать как условность строго фронтальные формы[77] и элементы обратной перспективы.

Не менее характерно и символическое изображение атрибутов фона в древней иконе и миниатюре. Например, ночь может изображаться здесь в виде свитка со звездами, рассвет в виде петуха и т.п. (илл. 25)[78]; ср. также аллегорическое изображение реки в виде струи, льющейся из кувшина, который держат человеческие фигу-

---

[75] Так же может трактоваться и условный орнамент на полях старой русской иконы. Поясняя возникновение этого орнамента, А.И.Анисимов писал, что древнейшие иконы украшались драгоценными камнями, врезавшимися непосредственно в левкас или в холст, в поля иконы или в изображение нимба. «За неимением этих дорогостоящих материалов, художник традиционно воспроизводил в краске тот рисунок и цвет, которые стали для него привычными атрибутами в применении к украшению иконы» (см.: Анисимов, 1928, с. 178). Мы видим, что условный орнамент здесь непосредственно связан с «изображением в изображении».

[76] См. с. 194—195 наст. изд.

[77] Характерным образом Ф.И.Буслаев считал, что «в древне-христианской живописи преобладает начало скульптурное», т.е. что в иконах изображались как бы не сами фигуры, но скульптурные представления этих фигур (см.: Буслаев, 1910, с. 204). Это вполне согласуется со взглядом Буслаева на иконы как на условное искусство — откуда и следует естественное стремление рассматривать иконописное изображение как построенное по принципу «изображения в изображении».

[78] Ср. с. 238 наст. изд.

ры, изображение ада в виде лица на заднем плане, и т.д. и т.п. (см. **илл. 26—29**). Очевидно, что восприятие изображения подобного рода предполагает дополнительную перекодировку смыслов на более высоком уровне (по сравнению с несимволическими изображениями). Таким образом, и в этом случае имеет место возрастание условности (с характерным увеличением дистанции между обозначаемым и обозначающим) на фоне изображения. Можно сказать, таким образом, что декорации, на фоне которых происходит действие, изображаются в этих случаях подчеркнуто условно. Условный фон предстает здесь как своеобразная идеограмма.

В этой связи нельзя не вспомнить об условном изображении декорации в виде простых табличек с обозначением места действия на шекспировской (и, во всяком случае, дошекспировской) сцене. По сути дела от этого мало отличается и более поздний холст с условным изображением декорации. Сама условность декорации как бы оттеняет действие на сцене, делая его более жизненным.

Может быть, именно театр с характерным для него сочетанием актеров и декораций (которые образуют фон действия, представляя собой изображение в изображении) в какой-то степени оказал влияние на литературу и изобразительное искусство, обусловив те явления, о которых только что шла речь[79].

Единство принципов обозначения фона и рамок

Чрезвычайно характерна общность формальных приемов при изображении фона и рамок художественного произведения — общность, которая прослеживается в самых разных видах искусства. Так, в старинном театре элементы пантомимы, с одной стороны, были характерны для заднего плана действия, а с другой стороны, нередко служили введением в спектакль (ср. пантомиму в начале действия в старинном представлении «Убийство Гонзаго», изображенном в шекспировском «Гамлете»)[80]. В довозрожденческой живописи эта общность может проявляться, например, в единстве

[79] О влиянии театра на живопись вообще писалось довольно много. См. прежде всего: Маль, 1908; Коген, 1943; Франкастель, 1965, с. 213 и сл.; Кернодль, 1945.

[80] О пантомиме в начале спектакля см.: Аникст, 1965, с. 289.

перспективных приемов, применяемых на фоне и по краям изображения (которые могут быть противопоставлены между тем перспективной системе, применяемой на основном плане центральной части картины), в резких ракурсах, появляющихся в том и в другом случае, и т.п. Та же общность может быть обнаружена и в литературном произведении — через противопоставление внешнего описания (характерного как для фона, так и для рамок повествования) описанию внутреннему.

Общность эта, конечно, никак не случайна. Как мы уже неоднократно отмечали, фон, точно так же, как и рамки, принадлежит п е р и ф е р и и изображения (или описания). Соответственно, если рассматривать произведение как замкнутую в себе систему, то и в случае рамок, и в случае фона правомерно ожидать внешнюю, а не внутреннюю зрительную позицию. Задний план изображения выполняет в общем ту же функцию, что и его передний план (проявляющийся по краям изображения): оба плана прежде всего противопоставлены тому, что имеет место в н у т р и изображения, т.е. в его центре. Можно думать, что то, что представлено н а ф о н е какой-то центральной изображаемой фигуры, в равной мере может мыслиться представленным и в п е р е д и нее, — но не изображается здесь только потому, что тогда это изображение, менее важное по самому своему существу, закрыло бы самое фигуру. С другой стороны, то, что на самом деле находится в п е р е д и изображения в ряде случаев может быть вынесено средневековым живописцем н а ф о н этого изображения — отчасти, возможно, и с той целью, чтобы не заслонялось главное изображение (ср. упоминавшийся уже способ передачи интерьера, когда изображение здания, в котором происходит действие, выносится на фон этого действия). Изображение фона во многих случаях может быть понято как зеркальность переднего плана (или как «просвечивающий» первый план).

Помимо того нередко рамки произведения бывают устроены таким образом, что последнее строится как п р о и з в е д е н и е в п р о и з в е д е н и и (картина в картине, театр в театре, новелла в новелле). Таким образом, рамки обозначаются здесь тем же общим способом, что и фон, хотя внутри этого единого принципа ситуация в данном случае прямо обратная. Если в рассмотренном выше случае приемом «изображения в изображении» обозначается фон произведения, причем изображение, помещенное внутри другого изображения, предстает как более условное по отноше-

нию к этому последнему (окаймляющему изображению), — то в данном случае изображение, помещенное в другое изображение является, напротив, основным (представляет собой центр композиции), тогда как окаймляющее изображение выступает на периферии, играя роль рамок. Соответственно в последнем случае внешнее (окаймляющее) изображение дается как более условное, по сравнению с которым внутреннее (центральное) изображение выступает как более естественное.

В отношении живописи здесь можно сослаться на изображение раздвинутых завес, окаймляющих картину (ср. «Сикстинскую мадонну» Рафаэля) или на нередкое изображение по краям картины оконной рамы или дверного проема — вообще того или иного экстерьера (см. выше).

В отношении театра очень характерны те прологи, которые изображают беседу зрителя или актеров (на сцене) перед началом спектакля (ср., между прочим, театральное вступление в «Фаусте») — и таким образом центральное действие предстает в виде сцены на сцене.

Что же касается литературы, то здесь можно сослаться на частый прием обрамления новеллы вводным эпизодом, который не имеет отношения к самому действию, но по отношению к которому данная новелла предстает как вставная (ср. «Книгу тысячи и одной ночи», «Декамерон» и т.п.).

Понятно, что при подобном способе построения рамок произведения — в виде дополнительного обрамляющего произведения, включающего в себя данное (центральное) произведение, — закономерно применение внешней точки зрения именно к обрамляющему произведению, выполняющему роль рамки. Внешняя точка зрения, с одной стороны, непосредственно корреспондирует с точкой зрения зрителя или читателя и, с другой стороны, характеризуется подчеркнутой иллюзионистичностью (декоративностью, условностью), которая может оттенять центральное произведение, делая его более жизненным.

В связи со сказанным можно интерпретировать всевозможные колебания степени условности в произведении. Разнообразные всплески условности при описании, заключающиеся в неожиданной ссылке на используемый *код*, а не на передаваемое сообщение (типа пушкинского «Читатель ждет уж рифмы розы; на, вот возьми ее скорей!»), можно уподобить условности обращения к публике в сере-

дине действия (например, Ганс Вурст в средневековой комедии): и там и здесь имеет место выход на уровень метаязыка по отношению к непосредственному тексту повествования — иначе говоря, выход на периферию описания (на его фон или к его рамкам), позволяющий оттенить само описание.

Итак, мы можем видеть, что самый прием «произведения в произведении» употребителен как при изображении фона, так и при изображении рамок. При этом как для того, так и для другого случая характерно использование внешней точки зрения.

Заключительные замечания

Мы стремились подчеркнуть единство формальных приемов композиции в литературе и изобразительном искусстве путем демонстрации некоторых общих структурных принципов внутренней организации художественного «текста» (в широком смысле этого слова). Это оказалось возможным сделать прежде всего потому, что как произведение литературы, так и произведение изобразительного искусства в большей или меньшей степени характеризуется относительной замкнутостью, т.е. изображает особый микромир, организованный по своим специфическим закономерностям (и, в частности, характеризующийся особой пространственно-временной структурой). Далее, в обоих случаях может иметь место множественность авторских позиций, вступающих друг с другом в разного рода отношения.

Авторская позиция может быть более или менее четко фиксирована в литературном произведении — и тогда возникает аналогия с прямой перспективной системой в живописи. В этом случае правомерно ставить вопрос: г д е был повествователь во время описываемых событий, о т к у д а ему известно о поведении персонажей (иначе говоря, вопрос о в е р е читателя автору, о достоверности описания)[81] — совершенно так же, как по перспективному изображению можно догадываться о месте живописца по отношению к изображаемому событию. Отметим, как более мелкий факт, что с изображением в прямой перспективе сопоставим рассмотренный выше принцип психологического описания с употреблением специальных «слов остранения» (типа «видимо», «как буд-

[81] См.: Гуковский, 1959, с. 201 и сл., а также: Сколес и Келлог, 1966, гл. 7.

то» и т.п.). В обоих случаях характерна субъективность описания, ссылка на ту или иную субъективную — и тем самым неизбежно случайную — позицию автора. В обоих случаях, далее, показательна ограниченность авторского знания: автор может чего-то не знать — будь то внутреннее состояние персонажа в литературном описании или то, что выходит за пределы его кругозора при перспективном изображении; при этом речь идет именно о сознательных ограничениях, налагаемых для вящего правдоподобия автором на собственное знание[82]. Собственно говоря, именно в силу этих ограничений и становится логически правомерным вопрос об и с т о ч н и к а х авторского знания, о котором мы только что говорили.

В этом отношении весьма характерны случаи специального подчеркивания автором ограниченности собственного знания. Помимо уже отмеченных выше случаев, ср. еще характерную фразу из гоголевской «Шинели», когда автор (рассказчик), сообщив нам, что подумал Акакий Акакиевич, спешит сразу оговориться: «А может быть, даже и этого не подумал — ведь нельзя же залезть в душу человеку и узнать все, что он ни думает» (Гоголь, т. III, с. 159).

Не менее знаменательна и нередко встречающаяся попытка как-то объяснить, оправдать авторское знание, в частности, мотивировать проникновение в психику своего героя, особенно характерная для Достоевского. В этом отношении достаточно показательно, например, его предисловие к «Кроткой»: по словам Л.Штильмана, «в своем рассуждении он [Достоевский. — *Б.У.*] пользуется фикцией стенографа, ведущего запись монолога, правда, не внутреннего, а произносимого (еще одна фикция!) „закоренелым ипохондриком, из тех, что говорят сами с собою“. Для Достоевского, — продолжает Штильман, — вообще характерна забота о мотивировке, о формальном оправдании речи, раскрывающей внутренний монолог. Отсюда пространные диалоги, устные монологи, псевдо-документы: мемуары, дневники, исповеди, письма»[83].

В то же время по отношению к другой возможной системе описания (изображения) вопрос об источниках авторского знания вообще невозможен, т.е. не является корректным в пределах самой

---

[82] Ср. выше, с. 151. Ср. также примеры из произведений Достоевского, приведенные у Д.С.Лихачева (Лихачев, 1967, с. 326).

[83] См.: Штильман, 1963, с. 330.

этой системы. Примером может служить эпос в случае литературы и изображение, построенное по принципам обратной перспективы, в случае живописи. Эпическое произведение может оканчиваться, например, гибелью всех действующих лиц, но вопрос «откуда известно» о произошедших событиях — столь естественный для «реалистической» литературы — здесь не может быть задан без необратимого выхода за рамки данной художественной системы[84]. Точно так же и изображение предмета в системе обратной перспективы дается не через индивидуальное осознание, а в его данности. Художник в этом случае не позволяет себе изобразить прямоугольный предмет сужающимся к горизонту (как это предписывается правилами линейной перспективы) только потому, что таким он видит его в данный момент и с данной зрительной позиции. Художник изображает свой объект таким, как он *есть*, а не таким, как он ему *кажется*. Вопрос об относительности всякого вообще знания и, следовательно, о степени доверия к автору здесь не стоит вовсе[85]. Тот же принцип имеет место и в эпосе (ср. постоянные эпитеты в эпосе как формальный признак описания не «кажущегося», а «действительного» бытия)[86].

Совпадения между принципами построения изображения в системе обратной перспективы и принципами построения описания в эпосе доходят до деталей. Так, для системы обратной перспективы характерно утеснение поля зрения: листва на дереве передается здесь в виде нескольких листьев, толпа людей может изображаться в виде

---

[84] Укажем вообще, что сама возможность — или невозможность — задавать вопросы определенного рода может служить характерным признаком той или иной художественной системы.

[85] С этим же связана, между прочим, и характерная для древнерусской литературы манера повествования, которую можно было бы назвать приемом «безличного остранения» — «манера говорить об известном, как о чем-то неизвестном, будет ли это обычай, имя исторического лица, название города и т.д.» (так, например, повествователь, сообщая о крещении ребенка, может пояснить: «якоже обычаи есть христианом имя детищу наречи» — хотя совершенно ясно, что читателю это не может быть неизвестно); см.: Лихачев, 1958, с. 29.

Таким образом, точка зрения повествователя здесь принципиально независима от читательской позиции, как бы демонстративно к ней не приспособляясь.

[86] Условность такого описания может быть констатирована только с позиции какой-то иной системы описания. В рамках же данной системы подобного рода описание — объективно.

тесной группы из нескольких человек и т.п.[87]. Ср. аналогичный прием в фольклоре или древней литературе, когда подвиги войска обобщаются в поведении одного героя, например, Евпатия Коловрата, Всеволода Буй Тура и т.п.[88]. Можно напомнить также о традиционном приеме описания битвы в эпической литературе, когда бой представляется в виде последовательной серии отдельных единоборств (например, в «Илиаде» Гомера)[89].

С другой стороны, утеснение поля зрения может иметь своим следствием утрату связи между отдельными изображениями в картине (когда рука лишь касается предмета, а не держит его, ноги идущих людей беспорядочно сталкиваются и т.п.[90]). Но подобное же отсутствие координированности между отдельными эпизодами возможно и в литературе — и именно в силу особой сосредоточенности описания каждого из этих эпизодов (сосредоточенности столь сильной, что каждое описание имеет самодовлеющую ценность, а связь между ними утрачивается). Это особенно очевидно в фольклоре; ср. также отмеченное Гёте отсутствие координированности у Шекспира, которое сам Гёте сопоставляет с двойным светом в картине (заметим, что множественность источников света характерна прежде всего для системы обратной перспективы)[91].

Точно так же, например, постоянным эпитетам в эпическом произведении соответствуют постоянные атрибуты в иконописном изображении: «Как „ласковый князь Владимир Красное Солнышко" остается „ласковым" и „красным солнышком" при казнях, так точно святые русских икон не расстаются со своей священной одеждой ни в какое время дня и ночи, ни при каких обстоятельствах. Святитель всюду в ризе, князь — в княжеском платье или царском венце, воин — с плащом или в воинских доспехах»[92].

---

[87] См.: Жегин, 1970, с. 54.

[88] См.: Лихачев, 1970, с. 67; Богатырев, 1963, с. 28—29.

[89] Ср. сформулированный Ф.Ф.Зелинским «принцип хронологической несовместимости» у Гомера: гомеровское действие, по Зелинскому, знает только последовательное, но не параллельное развитие, т.е. два события никогда не происходят в одно и то же время, но непременно одно за другим (см.: Зелинский, 1896; Зелинский, 1899—1900; ср.: Альтман, 1928, с. 48).

Ср. аналогичный вывод исследователей сказки: «В сказке отсутствует одновременность перемещений разных персонажей (исключая, впрочем, ситуации сопутствия и погони). Если приводится в движение один персонаж, то другой должен быть усыплен, умерщвлен, заточен, заколдован и т.д.» (Мелетинский, Неклюдов, Новик и Сегал, 1969, с. 125).

[90] См.: Жегин, 1970, с. 54.

[91] См.: Гёте, 1905, с. 338 и сл.

[92] См.: Соколов, 1916, с. 12. Ср.: Подобедова, 1965, с. 40, и особенно Щепкин, 1897, с. 119—122; здесь же и вообще о единстве формальных приемов в эпосе и в иконописи.

Следует подчеркнуть, что при описании как первого, так и второго типа в принципе возможна множественность авторских позиций (точек зрения). Если говорить о живописи, то множественность точек зрения характерна в первую очередь для системы обратной перспективы; однако, как отмечалось, она может быть констатирована и в живописи нового времени — практически на всех этапах эволюции искусства[93]. Что же касается литературы, то вопреки известному мнению (которое связывает описание, использующее разные точки зрения, с появлением реалистического социального и психологического романа) использование различных точек зрения при повествовании может быть отмечено и в достаточно древних текстах.

Укажем в этой связи, что прием п а р а л л е л и з м а, характерный для эпоса самых разных народов, нередко свидетельствует именно о параллельном использовании нескольких точек зрения. Когда говорится, например:

Добрый молодец к сеничкам приворачивал,
Василий к терему прихаживал, —

то перед нами не что иное, как описание одного и того же события в двух разных планах — соответствующих двум различным точкам зрения (так сказать, для кого «добрый молодец», а для кого — «Василий»).

Спорадическую ссылку на разные точки зрения можно обнаружить в ирландских сагах. Например, в описании встречи Кухулина и Эмер в саге «Сватовство к Эмер» сначала описываются Эмер и ее девушки, как их застал Кухулин (и это служит поводом рассказчику вообще дать характеристику Эмер), а потом описывается Кухулин, как его увидели Эмер и девушки (последнее в большей степени передается в прямой речи одной из девушек, что характерно вообще для эпоса).

Использование нескольких противостоящих друг другу точек зрения можно наблюдать и в древнерусской литературе, например, в «Казанской истории» (XVI век), где в описании совмещены противоположные точки зрения русских и осажденных казанцев[94]. Ср. в этой связи также замечания М.М.Бахтина о многоплановости и из-

[93] См. выше, с. 10—11.
[94] См. анализ этого произведения с других позиций в работах Д.С.Лихачева: Лихачев, 1967, с. 104—107; Лихачев, 1961, с. 646—648.

вестной полифоничности мистерии, о зачатках полифонии у Шекспира, Рабле, Сервантеса, Гриммельсгаузена[95].

Указанные принципы описания не следует понимать ни в оценочном, ни даже в эволюционном смысле (хотя очевидно, что последний принцип характерен, например, для средневекового мировосприятия[96], тогда как первый типичен для нового времени)[97]. Скорее, это две принципиальные возможности, перед выбором которых стоит автор (повествователь или живописец) и которые в том или ином сочетании могут сосуществовать при построении художественного текста. Представляется, что сама возможность подобного выбора в литературе заложена уже в практике повседневной речи, т.е. бытового рассказа (мы старались показать это выше). В самом деле, рассказчик всегда стоит перед выбором, как ему рассказывать — последовательно ли воспроизводить свое восприятие излагаемого события или же представить его в каком-то реорганизованном виде. Реорганизация может быть для вящего эффекта (принцип детектива: сначала делается так, чтобы слушатель не догадался, в чем дело, а потом ему неожиданно преподносится разгадка) или, наоборот, для объективного изложения фактов (рассказчик не передает своего первоначального понимания, считая его теперь несущественным, т.е. не задает своей позиции, но рассказывает, как все происходило «на самом деле» — по его реконструкции).

---

[95] См.: Бахтин, 1963, с. 2—3, 47.

[96] Принципиальная объективность восприятия и изображения мира вытекает здесь из непризнания произвольности связи между знаком и обозначаемым, как это вообще характерно для средневекового мировоззрения.

[97] Укажем в этой связи, что само внимание к м е т о д у (в частности, к языку) описания, ставящее сами описываемые факты в зависимость от методики их обнаружения, — иначе говоря, преимущественное внимание к «как», а не к «что» при описании — характерно именно для мировосприятия нового времени (сошлемся, например, на позитивизм в философии, квантовую механику в физике).

Краткий обзор содержания по главам

иное лицо (81), либо следовать за персонажем в качестве незримого спутника (82).

Отсутствие совпадения пространственной позиции автора с позицией персонажа (83). Последовательный обзор (83). Другие случаи движения позиций наблюдателя; деформация описываемых предметов, обусловленная этим движением (86). Общая (всеохватывающая) точка зрения: точка зрения «птичьего полета» (88). Немая сцена (90).

Примеры совпадения авторского времени с субъективным отсчетом событий у персонажа (91).

Множественность временны́х позиций в произведении (91). Совмещенная точка зрения (92): совмещение синхронной и ретроспективной точек зрения (92), совмещение точек зрения описывающего и описываемого лица (94).

Грамматическая форма времени и вида и временна́я позиция автора (95). Чередование форм настоящего и прошедшего времени, соответствующих синхронной и ретроспективной авторским позициям (95). Значение формы несовершенного вида прошедшего времени в аспекте композиции (99).

Аналогии между литературой и другими видами искусства в данном плане (103). Связь литературы со временем, а изобразительного искусства — с пространством (103). Некоторые условия перевода из литературы в другие виды искусства (105).

«Субъективное» и «объективное» описание (108). Примеры ссылки на то или иное субъективное сознание при повествовании (108).

Способы описания поведения в связи с планом психологии (110). Первый тип описания поведения: внешняя (по отношению к описываемому лицу) точка зрения (111). Ссылка при этом на факты, не зависящие от описывающего субъекта, или же ссылка на

«Замещенная» точка зрения как возможный случай совмещения точек зрения рассказчика и персонажа (152).

Случаи зависимости принципа описания не от описывающего, а от описываемого (156). Примеры из плана фразеологии, идеологии и др. (156). Аналогии с изобразительным искусством (159).

Несовпадение позиции автора и читателя (160); ирония (161) и гротеск (162). Семантика, синтактика и прагматика композиционного построения (163).

Проявление внешней и внутренней точек зрения на разных уровнях анализа (167) — в плане идеологии (169), в плане фразеологии (169), в плане пространственно-временной характеристики (170), в плане психологии (170). Совмещение внешней и внутренней точек зрения (на определенносм уровне анализа) (171) — в плане идеологии (171), в плане психологии (171), в плане пространственно-временной характеристики (172) и в плане фразеологии (172). Внешняя и внутренняя точки зрения в изобразительном искусстве (173).

Проблема рамок в различных семиотических сферах (174). Проблема начала и конца (174). Границы художественного пространства в разных видах искусства (175). «Рамки» в произведении изобразительного искусства (177). Смена внешней и внутрен-

СЕМИОТИКА ИКОНЫ

Текст печатается по изданию:
Б.А.Успенский.
О семиотике иконы
// Труды по знаковым системам, V
(Ученые записки Тартуского
Государственного Университета, вып. 284).
Тарту, 1971 —
с исправлениями и дополнениями.

1 Общие предпосылки семиотического рассмотрения иконы

К произведению старого искусства правомерно подходить как к предмету дешифровки, пытаясь выявить особый *язык* художественных приемов, т.е. специальную систему передачи того или иного содержания на плоскости картины. Трудности подобной дешифровки определяются тем обстоятельством, что нам обычно не известны с достаточной полнотой не только приемы выражения, но и само содержание древнего изображения.

В отношении плана выражения мы не знаем прежде всего, что́ в изображении было релевантным для художника, т.е. тем или иным образом соотносилось с определенным значением, а что́ — не релевантно, т.е. вовсе не являлось знаковым (значимым); мы можем предположить, далее, различную степень условности (иначе говоря, разную степень семиотичности[1]) разных знаковых элементов — нам не ясно, в частности, какие элементы изображения должны восприниматься непосредственно, как самостоятельные знаки, а какие играют вспомогательную, синтаксическую роль, участвуя в образовании более сложных знаков; точно так же, отнюдь не всегда ясно, какие элементы являются обычными знаками, а какие — символами; и т.д. и т.п.

Наконец, — это относится уже к плану содержания, — нам недостаточно известна в большинстве случаев и та действительность (реальная или условная), которая служила художнику предметом изображения.

При этом ключевое значение в расшифровке языка (или языков) средневековой живописи — значение, которое правомерно, пожалуй, сравнить с ролью билингв (двуязычных текстов) при лингвистической дешифровке, — имеют произведения иконописного мастерства.

Этому способствует целый ряд причин, и прежде всего сама каноничность иконописи, строгая ограниченность сюжетов и композиций, их иконографическая определенность, наличие образцов

---

[1] О связи понятий «условность» и «семиотичность» см.: Успенский, 1962, с. 127, где предлагается семиотическое определение условности.

(«подлинников»)[2], по которым из века в век писались те или иные сюжеты. Именно потому, что древний иконописец столь неотступно следовал иконописному «подлиннику», т.е. раз навсегда установленной композиции, и стремился не допустить никаких новшеств в трактовке содержания, особенно наглядным становится изменение языка живописных приемов, которыми он пользовался: естественно, на язык этот он не обращал такого же пристального внимания, часто, вероятно, и вовсе не осознавая, что язык его несколько отличается от копируемого подлинника. Само тождество содержания делает здесь особенно очевидным различие в формальных системах. Многочисленные композиции одного сюжета становятся подобными п е р е в о д а м одного и того же содержания на разные языки (или диалекты); заметим в этой связи, что по иконописной терминологии композиция и называется «переводом»[3].

Наряду с рассмотрением иконографической традиции не менее интересен в указанном отношении и анализ прямых копий с той или иной известной иконы, сделанных иконописцем же, но в условиях несколько иной художественной системы, нежели копируемый подлинник; ср., например, копии с иконы Владимирской Богоматери, сделанные Андреем Рублевым и Симоном Ушаковым, каждый из которых с достаточной откровенностью привносит особенности своей системы изображения[4]. Показателен также анализ более поздних окладов к старинным иконам, в контурах которых заметно иногда стремление по возможности исправить определен-

---

[2] «Подлинники», т.е. специальные руководства для иконописцев, подразделялись на «лицевые» и «толковые». Лицевые подлинники представляли собой собрание прорисей (образцов), тогда как в подлинниках толковых содержалось чисто словесное описание (указания, как писать того или иного святого или тот или иной иконографический сюжет). В русские, как и в византийские подлинники нередко входили статьи по технике иконописи, различного рода рассуждения об иконах и т.п., см.: Буслаев, 1910в; Буслаев, 1910г; Буслаев, 1910д. Специально относительно прорисей см.: Лазарев, 1970а, с. 24—26; Лазарев, 1970б, с. 307—308; Голубинский, II, 2, с. 370—372. Из изданий иконописных подлинников отметим, в частности: Большаков, 1903.

[3] Слово «перевод» вообще употреблялось в значении копии, которая делается, или же образца, с которого списывается текст или изображение. См. контексты, относящиеся к употреблению этого слова в старинных грамматических сочинениях, приведенные в компендиуме: Ягич, 1896, с. 413, 437, 441, 455, 500, 697.

[4] О рублевской копии см.: Лазарев, 1966, с. 3; о копии Ушакова см.: Онаш, 1961, с. 11; о его же копии «Троицы» см.: Нечаев, 1927, с. 122 и рис. 2 на с. 119.

ные особенности языка данной иконы, воспринимаемые уже как архаичные (например, явления обратной перспективы), — сделать их менее явными, т.е. приблизить картину к изменившимся условиям восприятия[5].

К иконам непосредственно примыкают, с одной стороны, произведения монументальной живописи, т.е. фресковые и мозаичные росписи, с характерным для них единством композиции, обусловленным общим содержанием всего живописного комплекса в целом, — и, с другой стороны, миниатюра, которую отличает отсутствие обязательной привязанности к иконографическим сюжетам и, следовательно, бо́льшая свобода воли художника. Связь этих трех видов изобразительного искусства очевидна. Так, например, фрески и миниатюры объединяются общей иллюстративной направленностью: как те, так и другие представляют собой иллюстрации в широком смысле слова — к некоторому тексту, заданному заранее (фрески) или непосредственно данному (миниатюры), — т.е. иллюстративный комплекс, объединенный единым повествовательным сюжетом. С другой стороны, такие иконные ансамбли, как, например, деисусный чин (или другие чины иконостаса), аналогичны по своим принципам фресковым росписям[6]; надо сказать при этом, что сходство фрески и иконы проявляется не только в принципах построения изображения, но и в самой технике обработки материала[7]; точно так же, в некоторых случаях техника иконы

[5] Ср. наблюдения Л.Ф.Жегина об «исправлении» некоторых характерных признаков обратной перспективы в рублевской «Троице» на серебряном окладе, который был для нее сделан в XVII в. См.: Жегин, 1970, с. 49.

[6] Об исторической связи иконостаса со стенной росписью см.: Лазарев, 1966, с. 22; Радойчич, 1967, с. XIV—XV.

[7] «...Первая забота иконописца — превратить доску в стену... Первый ряд действий к писанию иконы, так называемая *заготовка доски*, в своей совокупности ведет к *левкаске* [ср. *левкас* как обозначение грунта фрески в терминологии иконописцев. — *Б.У.*]. Самая доска, тщательно выбранная, хорошо просушенная и имеющая с передней стороны углубление — *ковчежец*, окруженное рамой — *полями*, укрепляется с оборота от возможного покоробления поперечными *шпонками*. Залевкашивают же ее семью последовательными действиями так: сперва *царапают* в клетку ее лицевую поверхность чемнибудь острым — шилом или гвоздем, затем проклеивают хорошо сваренным жидким клеем, затем, когда он просохнет, наклеивают *па́волоку*, т.е. холст, или серпянку — редкую пеньковую ткань, — для чего доска намазывается клеем уже более густым, а сверху па́волока, хорошо приглаженная, снова наводится клеем. Спустя сутки, доска *побеляется*; на нее наводится *побел* — хорошо размешанная жидкость из клея и мела. Когда побел высохнет, то в

переносится на миниатюру[8].

Но точно так же несомненно центральное и объединяющее место, которое занимает среди этих трех видов искусства иконопись. Наиболее типичной в этом отношении предстает так называемая икона с житием, которая сочетает в себе принцип иконы в собственном смысле слова (средник иконы, строго подчиненный иконографической традиции) и, вместе с тем, принцип фрескового декора (ср. клейма иконы, которые, подчиняясь единой композиции и единому содержанию, образуют общий ансамбль, повествующий о житии святого)[9]; с другой стороны, по свободе композиционного творчества, отступлению от иконографической традиции (вызванному новизной содержания) и, наконец, общей иллюстративной направленности изображения, клейма аналогичны и миниатюрам[10].

течение трех-четырех дней доска левкасится, причем грунтовка левкасом производится в шесть-семь раз; левкас делается из побела, к которому прибавляется 2/5 кипяченой горячей воды, немного олифы, т.е. вареного масла, и мела; левкас наносится на доску *гремиткой*, т.е. широким шпателем, и после каждой левкаски доске надлежит хорошо просохнуть. Далее идет *лишевка* залевкашенной поверхности, т.е. шлифовка мокрой пемзой в несколько приемов, между которыми левкас должен быть просушиваем, и наконец, *сухая шлифовка* сухим куском пемзы и окончательная отделка поверхности *хвощом* или, в настоящее время, мелкой шкуркой — стеклянной бумагой. Только теперь изобразительная плоскость иконы готова. Ясное дело, это не что̂ иное, как стена, точнее — стенная ниша, но только в иконной доске сгущенно собраны совершенные свойства стены: эта поверхность, по своей белизне, тонкости структуры, однородности и проч., есть эссенция стены, и потому она допускает на себе в совершеннейшем виде род живописи, признаваемый самым благородным — стенопись. Иконопись исторически возникла из техники стенописной, а по существу есть самая жизнь этой последней, освобожденная от внешней зависимости стенописи от случайных архитектурных и других стеснений» (Флоренский, 1994, с. 125—126).

[8] Так, фон в осыпавшихся миниатюрах обнаруживает иногда следы санкира (подмалевки по образцу иконной техники). См. об этом: Щепкин, 1902, с. 19; ср. еще: Попова, 1972, с. 132, 134.

[9] Ср. в этой связи: Флоренский, 1993, с. 278—281.

[10] Существенно отметить в этой связи, что, подобно миниатюрам, клейма иконы — в отличие от ее средника — в принципе не предполагают молитвенного контакта со зрителем, смотрящим на изображение. «Изображаемые здесь события всегда привязаны к определенному месту и времени, которые не совпадают с местом и временем зрителя... Изображение в среднике — это как бы сам святой, находящийся в непосредственном духовном контакте со зрителем, всегда современный ему, изображение в клеймах — это рассказ о святом, всегда погруженный в прошлое» (см.: Кочетков, 1974, с. 21—22).

Правомерно утверждать, что семиотический подход отнюдь не является навязанным извне (методами исследования) — но внутренне присущим иконописному произведению, в существенно большей степени, чем это можно сказать вообще о живописном произведении. Семиотическая, т.е. языковая, сущность иконы отчетливо осознавалась и даже специально прокламировалась отцами Церкви. Особенно характерны в этой связи идущие от глубокой древности — едва ли не с эпохи рождения иконы — сопоставления иконописи с языком, а иконописного изображения — с письменным или устным текстом[11].

Так, еще Нил Синайский (V в.) писал, что иконы находятся в храмах «с целью наставления в вере тех, кто не знает и не может читать священное писание». Ту же самую мысль — и почти в тех же выражениях — находим у папы Григория Великого (VI—VII вв.): обращаясь к епископу Массилии, он замечает, что неграмотные люди, смотря на иконы, «могли бы прочесть то, чего они не могут прочесть в рукописях». По словам Иоанна Дамаскина (VIII в.), «иконы являются для неученых людей тем, чем книги для умеющих читать; они — то же для зрения, что и речь для слуха»[12] (здесь замечательно, между прочим, подчеркивание идеографического момента, о котором мы будем подробнее говорить ниже[13]). Точно так же и спор иконоборцев и иконопочитателей, как известно, имевший принципиальное значение для православия, в большой степени может быть понят как спор именно о знаковой сущности иконы[14]. При этом следует заметить, что данный спор от-

---

[11] Уместно напомнить, что если в Ветхом Завете человек может лишь услышать Бога, то в Новом Завете он может узреть Его. Уже одно это обстоятельство в принципе оправдывает как появление икон в христианском искусстве, так и аналогию священного писания и священного изображения. См.: Л.Успенский, 1962, с. 70; Шольц, 1973, с. 108.

[12] См.: Олсуфьев, 1918; Пунин, 1940, с. 9; Лазарев, 1947, с. 18; Манго, 1972, с. 33, 172; Баксандал, 1972, с. 41. Соответствующие высказывания восходят, видимо, к Василию Великому (см.: Бычков, 1973, с. 158).

[13] Ср. с. 233 и сл., а также сравнение иконы с географической картой на с. 286.

[14] В самом деле, центральным в этом споре, вне всякого сомнения, был вопрос об отношении к знаку. П.А.Флоренский писал о VII Вселенском Соборе, установившем догмат иконопочитания: «Искусство „*напоминательно*“, по учению отцов VII Вселенского Собора. Наши современники, позитивистически настроенные, охотно ссылаются на это учение, но они делают при этом глубокую историческую ошибку, модернизируя это слово — „*на-*

нюдь не разрешился окончательно на византийской почве: вопрос о знаковой сущности иконы и, соответственно, об отношении к иконе не потерял своей актуальности и в дальнейшем — обсуждение его продолжалось еще многие века спустя, в частности, на русской почве, выражаясь как в выступлениях отдельных представи-

---

поминательность" и освещая его в смысле субъективизма и психологизма. Нужно твердо помнить, что святоотеческая терминология есть терминология древне-эллинского идеализма и вообще окрашена онтологией. В данном случае речь идет отнюдь не о *субъективной* напоминательности искусства, а о платоновском „*припоминании*", ἀνάμνησις, — как явлении самой *идеи* в чувственном: искусство выводит из субъективной замкнутости, разрывает пределы мира условного и, начинаясь от образов и через посредство образов, возводит к первообразам...» (Флоренский, 1969, с. 80). По известной формуле Псевдо-Дионисия Ареопагита, «вещи явленные суть воистину иконы вещей незримых»; именно на этом фундаменте и построила Византия свою «теорию „иконы" (εἰκών) как отображения, отделенного от своего первообраза некоторым важным различием, но позволяющего „энергиям" первообраза реально в нем, этом отображении, присутствовать» (см.: Аверинцев, 1973, с. 47). В другой работе П.А.Флоренский говорит: «Ведь иконоборцы вовсе не отрицали возможности и полезности религиозной живописи... иконоборцы именно, говоря по-современному, и указывали на субъективно-ассоциативную значимость икон, но отрицали в них онтологическую связь с первообразами, — и тогда все иконопочитание — лобызание икон, молитва им, каждение пред ними, возжигание свеч и лампад и т.п., т.е. относимое к „изображениям", стоящим вне и помимо самих первообразов, к этому двойнику почитаемого — не могло не расцениваться как преступное идолопоклонство» (см.: Флоренский, 1994, с. 69). Итак, расхождение заключалось, по существу, именно в семиотическом подходе.

Знаменательно в этой связи, что в православной традиции принято отождествлять икону с предметом изображения: так, икону с изображением святого могут называть именем этого святого, икону с изображением праздника — названием праздника, и т.п.; как отмечает О.Демус, об иконах никогда не говорят, например: «Here you see depicted how Christ was crucified», — но только: «Here Christ was crucified» (см.: Демус, 1947, с. 35).

Для понимания семиотической природы иконы чрезвычайно характерно то обстоятельство, что иконописное изображение может выступать не только в качестве обозначения некоторого священного архетипа (своего денотата), но в определенных случаях — и в качестве архетипа для другого изображения (но не непосредственного архетипа, как это толковалось в иконоборческих ересях). Именно на этом основана практика произведения списков с так называемых чудотворных икон — и, таким образом, в качестве прямого архетипа, например, иконы Казанской Божьей Матери (т.е. списка с чудотворной иконы) выступает не непосредственно сама Богоматерь, но именно конкретная ее икона.

телей православной церкви[15], так и в специальных иконоборческих ересях.

Не менее ясной параллель с языком была и для самих иконописцев. Так, в русских иконописных «подлинниках» (т.е. практических руководствах по иконописи, о которых мы уже упоминали выше) можно встретить сравнение иконописца со священником: подобно тому, как священник «божественными словесы» составляет плоть, так и иконописец «вместо словесы начертает и воображает и оживляет плоть»[16]; отсюда следует, между прочим, вывод о

---

[15] Можно сослаться, например, на Иоанна Неронова, который учил в сер. XVII в.: «Не следует честь, полагающуюся Богу, воздавать иконам, которые руками сделаны из дерева и красок, хотя бы они даже и должны были представлять изображение Бога и святых; не следует ли, в этом рассуждении, скорее почитать людей и молиться им, так как они созданы по образу и подобию Божию и сами сделали эти иконы?» (см.: Олеарий, 1906, с. 320). Ср. также собор по делу муромского протопопа Логгина в 1653 г., который заявил, между прочим, что «сам Спас, Богородица и святые честнее своих образов» (см. историю дела: Смирнов, 1895, с. 39—40). В этом же плане отчасти может быть понято и известное дело Висковатого сер. XVI в., утверждавшего, что изображать на иконе можно лишь то, что имело телесное воплощение. Отметим в этой связи специальные сочинения, направленные против иконоборчества, например, «Послание иконописца и слово о почитании икон», принадлежащее, возможно, Иосифу Волоцкому (см. изд.: Казакова и Лурье, 1955, с. 320 и сл.), или «Сочинение на иконоборцы и на вся злыя ереси», написанное, возможно, кн. И.М.Катыревым-Ростовским (см. изд.: Савва, Платонов и Дружинин, 1907). Ср., вместе с тем, явные иконоборческие тенденции у Григория Котошихина (Котошихин, 1906, с. 54).

Что касается характера иконопочитания, то здесь показателен рассказ Павла Алеппского об отношении патриарха Никона к иконам, написанным московскими мастерами на новый, западноевропейский лад. Никон приказал собрать эти иконы, выколол им глаза, и в таком виде их носили по улицам. Затем патриарх соборне разбил эти иконы о железные плиты пола и приказал их сжечь; лишь по настоянию царя их не сожгли, а зарыли в землю (см.: Павел Алеппский, III, с. 136—137). Здесь, конечно, проявляется именно иконопочитание, причем к иконам, написанным неправильным образом, относились как к изображениям, имеющим силу отрицательного характера (ср. об отношении Никона к «неправильным» изображениям; см. также ниже, с. 242, примеч. 52); ср. точно такое же отношение и к языку в этот период, именно, представление о том, что неправильное выражение необходимо обусловливает и неправильное содержание.

[16] Из предисловия к рукописному подлиннику собрания Е.Е.Егорова (Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, фонд 98, № 1866); это предисловие довольно часто встречается в русских рукописных «подлинниках». Ср.: «...сицево есть священное писание во словесех и разумениих, яко иконное писание в красках и вещех» (из рукописного сборника № 1208

необходимости одинакового образа жизни для священника и для иконописца[17]. Показательно в этом смысле одинаковое отношение в средневековой России к иконе и к книге (священного содержания), выражающееся в целом ряде предписаний и запретов, ср., например, целование Евангелия, аналогичное лобызанию иконы, помещение его в домашней божнице, невозможность выбросить обветшавшую икону или книгу (см. об этом специально ниже) и т.п.[18].

Софийского собрания Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина); «...еже слуху слово воспоминает, тоежде зрению икона представляет: равни бо суть икона и словесная память» (см.: Филимонов, 1874, с. 21), и т.п.

[17] Об образе жизни иконописца говорится специально в «Стоглаве» (гл. 43), в «Кормчей» и т.д. Соответственно, создание иконного изображения в некотором смысле может быть сопоставимо с евхаристическим пресуществлением (ср., между тем, принципиально иное отношение к сакральному изображению в католической традиции): действительно, по представлению православной церкви, икона Христа «ist ein unwiderrufliches Zeignis des Fleischwendung Gottes» (см.: Л.Успенский, 1962, с. 69; Флоренский, 1994, с. 66—67; Шольц, 1973, с. 108). Именно этим может быть обусловлена специальная символика творческого процесса иконописца, связанная с раскрытием — воссозданием образа (о чем подробнее ниже).

По словам Г.Острогорского, «Tandis qu'en Occident l'image sainte sert à provoquer un certain mouvement religieux et un *état d'âme pieux*, par la description pittoresque, l'interprétation et l'évocation du personnage représenté, l'icone orthodoxe est un moyen de *communion* entre celui qui prie et Dieu, la Vierge ou les saints... C'est pourquoi la précision du portrait, la conservation du type ancien ne sont pas essentiels pour le catholicisme occidental, tandis qu'ils sont absolument indispensables pour l'orthodoxie orientale» (Острогорский, 1930, с. 399).

Весьма знаменательны, в связи с только что сказанным, те запреты, которые могут налагаться на иконописцев в отношении светских (неиконописных) изображений. См. специальное правило «Кормчей», цитируемое иногда в иконописных подлинниках: «О том, еже кроме святых икон правоверному иконописцу изуграфу ничтоже писати. Аще убо кто на таковое святое дело, еже есть иконное вображение, всяко сподобится искусен быти, тогда не подобает ему, кроме святых икон вображения, ничтоже начертавати, рекше вображати, еже есть на глумление человеком...» (цит. по изд.: Большаков, 1903, с. 21—22). Действительно, коль скоро иконописцу приписывается способность оживления плоти, то отсюда следует и принципиальная возможность злоупотребления этой способностью. Это объясняет отчасти и отношение к неправильным иконописным изображениям, о котором шла речь выше.

[18] Точно так же книги, по-видимому, могли класться в гроб при захоронении — аналогично тому, как кладутся в гроб иконы. Ср. некоторые примеры такого рода в работах: Голубев, I, с. 96; Панченко, 1973, с. 163.

Вполне закономерно в этой связи, что известный дьяк Иван Висковатый, протестуя (в XVI в.) против изображения Невидимого Божества, в частности при изображении Символа веры, предлагал писать эту икону, сочетая словесный и идеографический текст: «...писать бы на этой иконе только словами: *Верую во единого Бога, Отца, Вседержителя небу и земли, видимым же всем и невидимым*, — а оттоле бы писать и воображать иконным письмом: *И во единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия*, и прочее до конца»[19]. Итак, оба вида письма (словесное и иконное) выступают как два равноправных и дополнительных способа выражения[20].

В этом смысле такая условная символика сакрального изображения, как изображение Христа в виде агнца или рыбы или изоб-

---

[19] См.: Буслаев, 1910а, с. 291. Именно так поступает, между прочим, «Библия Пискатора» и (вероятно, под ее влиянием) Симон Ушаков при изображении композиции на слова молитвы «Отче наш»: Бог-Отец изображается здесь в виде сияния с начертанием слова «бог» (см.: Ретковская, 1963, с. 258).

Между тем, на фресковой композиции «Страшного Суда» новгородской церкви Спаса-Нередицы вместо сцены «Сошествие во ад» изображена св. Анастасия — и это объясняется этимологией этого имени, т.к. Анастасия — «носительница символического имени, которым восточное богословие обозначает Сошествие Христа во ад, или Анастасис (Ἀνάστασις, в просторечии Ἀναστασία)» (см.: Мурьянов, 1974, с. 169; при этом «в точном смысле слова „Анастасис“ есть воскресение, а Сошествие во ад подразумевает период между смертью распятого Христа в Страстную Пятницу и Его Воскресением на третий день, названный по этому событию воскресением»). Итак, изображение св. Анастасии выступает здесь как своеобразная идеограмма, обусловленная внутренней формой имени (что можно связать с трансцендентным характером самого образа Воскресения, ср. отказ от «реалистического» изображения Воскресения в западной живописи в XII в. — см. там же).

[20] В свою очередь, отношение к (сакральному) слову может быть подобно отношению к иконе. Это особенно наглядно у исихастов. «Исихасты видели в слове сущность обозначаемого им явления, в имени Божьем — Самого Бога. Поэтому слово, обозначающее священные явления, с точки зрения исихастов так же священно, как и само явление» (Лихачев, 1958, с. 22).

Отголоски подобного представления слышатся и много позднее: еще в 1910-х гг. в русском монастыре на Афоне вспыхнуло духовное движение имяславцев или имябожцев (продолжавшееся затем в кавказских скитах), по учению которых имя Божие — и есть Сам Бог. Это движение увековечено в русской поэзии: ему посвящено прекрасное стихотворение Мандельштама «И поныне на Афоне...», к нему же, возможно, имеет отношение и стихотворение Гумилева «Слово» (см. подробнее: Успенский, 1977).

С этой точки зрения иное отношение к сакральному слову, признание за ним условного, конвенциального характера, может быть уподоблено иконоборчеству.

ражение евангелистов в виде крылатых животных занимает, по существу, как бы промежуточное положение между словом и изображением[21]. Естественным следствием отсюда является влияние словесности на иконопись и обратное влияние — иконописи на словесность. Как то, так и другое влияние прослеживается в целом ряде аспектов[22].

Здесь уместно отметить, что надписи (титлы) на иконе выступают в качестве необходимого компонента иконописного изображения. По представлениям сакральной эстетики, надпись выражает первообраз не в меньшей, если не в большей степени, чем изображение. Без идентифицирующей надписи вообще не может быть иконы — так же, как не может быть иконы без изображения: почитание в равной степени относится к образу и к имени[23].

Если учитывать вышеприведенные и им подобные высказывания, то становится очевидным, что выражение «язык иконописи» представляет собой нечто существенно большее, нежели простая метафора. При этом когда говорят о языке иконописи, обычно имеют в виду какую-то специальную систему символических средств изображения, специфических именно для иконы. В более широком семиотическом плане целесообразно понимать под «языком» — применительно к изобразительному искусству — вообще систему передачи изображения, применяемую в живописном произведении.

Очевидно, что при таком подходе некоторые характеристики языка иконописи на являются специфичными именно для иконы и объединяют ее вообще со средневековой живописью (иначе гово-

---

[21] Действительно, изображения такого рода могут выступать совершенно в той же роли, что и титлы (пояснительные надписи) в иконе, ср., например, изображения евангелистов. Любопытно, однако, что подобные изображения вызывали протест со стороны церкви.

[22] См.: Кирпичников, 1895; ср. еще: Лихачев, 1966. Ср. аналогичные наблюдения на материале западного средневекового искусства: Шапиро, 1973, с. 1—17.

[23] См.: Флоренский, 1994, с. 88; Салтыков, 1974, с. 282. Именно отсюда объясняется то парадоксальное обстоятельство, на которое обращает внимание Мейер Шапиро — а именно, что древние художники «often felt impelled to inscribe their paintings with the names of the figures and even with phrases indentifying the action, although according to a common view, supported by the authority of church fathers, pictures were a mute preaching adressed to the illiterate» (Шапиро, 1973, с. 11).

Знаменательно в этом смысле, что на русских иконах надписи часто даются по-гречески, т.е. они вообще не рассчитаны на понимание, но именно на внутреннее, сакральное (мистическое) отождествление, т.е. на утверждение онтологической связи между образом и именем.

ря, присущи вообще языку средневекового искусства); естественно, что это относится прежде всего к самым общим закономерностям языка живописного изображения. При рассмотрении подобного рода характеристик правомерно ссылаться, соответственно, не только на произведения иконописи, но и на различные произведения живописи вообще — в той мере, в какой эти последние объединяются с иконами общими приемами изображения.

Между тем, ряд особенностей в построении изображения является характерным и специфическим исключительно для иконописного изображения (эти особенности в определенной степени могут быть связаны с прагматической функцией иконы); именно они и отличают ф о р м а л ь н о икону от светской картины.

В настоящей работе мы будем говорить в первую очередь об общих формальных характеристиках, которые присущи не специально иконе, а вообще средневековому (отчасти и более древнему) искусству, но с наибольшей отчетливостью проявляются именно в иконописном изображении. Вместе с тем, мы коснемся и некоторых формальных особенностей, характерных исключительно для иконы. При этом наибольшее внимание будет уделено произведениям древнерусского искусства, поскольку именно здесь, как кажется, с наибольшей наглядностью и отчетливостью проявились некоторые специфические аспекты предмета нашего исследования.

Таким образом, в центре внимания окажутся в дальнейшем произведения древнерусской иконописи, но по мере надобности к рассмотрению будет привлекаться и монументальная живопись, а также миниатюра. В то же время мы будем ссылаться и на другие произведения старого изобразительного искусства в той степени, в какой они объединяются с иконописью общими приемами изображения.

Система построения изображения, применяемая в живописном произведении, может исследоваться на разных у р о в н я х — с учетом как специфики изображаемых объектов, иначе говоря, их семантики, так и специфики самих средств изображения. Здесь может быть, опять-таки, аналогия с выделением при исследовании естественного языка различных уровней: фонологического, грамматического, семантического и т.п. На каждом уровне на передаваемое содержание накладываются соответствующие формальные ограничения, и оно трансформируется по специфическим для данного уровня правилам (что, в свою очередь, совершен-

но аналогично передаче некоторого содержания на определенном языке).

Таким образом, общая система картины может распадаться на несколько специальных — и относительно самостоятельных — систем, которые, пользуясь одними средствами изображения, могут вступать в определенный конфликт друг с другом[24]. Понятно, что при рассмотрении одного уровня мы можем абстрагироваться от существования других уровней живописного произведения; исчерпывающий же анализ может быть произведен только с привлечением всех его уровней.

Самым общим — и, очевидно, наиболее важным — уровнем анализа следует признать уровень, рассматривающий условные приемы передачи пространственных и временны́х отношений в живописном произведении *независимо от специфики изображаемых объектов* (т.е. вне связи с их семантикой) — иначе говоря, общие приемы передачи реального трех- или четырехмерного пространства на двумерную плоскость живописного изображения. Таким образом, на этом уровне исследуется система оптико-геометрических ограничений, обусловленных соответствующей перспективной системой. Данный уровень определяет как бы самый алфавит изобразительных средств, которые по условию заранее заданы в живописном произведении, т.е. потенциальные возможности комбинаторных сочетаний элементов изображения (без отношения к семантическому содержанию сочетаний).

На общую систему ограничений, обусловленных применяемой перспективной системой, накладывается более специальная система изображения, непосредственно связанная уже со спецификой тех или иных изображаемых объектов; в этом случае семантика изображаемого влияет на приемы изображения, т.е. в зависимости от того, что изображается, применяется та или другая система

---

[24] Конфликт между разными системами изображения может проявляться прежде всего на переходных этапах при смене изобразительных принципов (см. ниже, с. 233—234, пример интерпретации некоторых общих идеографических атрибутов святости в иконе как индивидуальных признаков с позиции новых эстетических норм), но также иногда и внутри некоторого общего языка изобразительных приемов, принятого в определенную эпоху (см. ниже, с. 274—275, пример одинаковой передачи — относительным размером фигуры — как перспективных, так и семантических отношений в иконе; ср. примеч. 31 на с. 234 и примеч. 17 на с. 281).

изображения. В частности, здесь может исследоваться разница приемов изображения, обусловленная большей или меньшей значимостью изображаемых фигур, либо каким-то скрытым членением изображаемого мира[25] (мы остановимся на этом подробнее ниже).

На еще более специальном уровне могут исследоваться различные идеографические знаки языка живописного изображения, изучение которых особенно актуально именно при исследовании иконописи. Так, в иконах могут быть выделены дифференциальные признаки различных святых, подробно сообщаемые в иконописных руководствах («подлинниках» и др.[26]). Здесь существует достаточно строгая регламентация: можно указать, например, что «доличное»[27] в изображении святого, в частности, его одежда, представляет обычно признаки, характеризующие не его индивидуальность, а тот чин («лик»), к которому он относится (т.е. разряд праотцев, мучеников, преподобных, святителей, священномучеников и т.п.[28]): в то же время «личные» признаки и, в первую очередь, форма бороды, строго регламентированная для различных ликов[29], — являются уже индивидуальными признака-

---

[25] В смысле Б.Уорфа. См.: Уорф, 1956, где типологически аналогичные проблемы, — т.е. проблемы, связанные с сегментацией мира, служащего планом содержания некоторой знаковой системы, — рассматриваются на материале естественных языков.

[26] Русские иконописные подлинники известны с XV—XVI вв. До этого статьи по древнехристианской символике входили в так называемые Толковые Псалтири (появление которых относится к XI в.) и в азбуковники. См. об этом, например: Баталин, 1873, с. 45—46; Голубинский, I, 2, с. 218.

В Византии иконописные подлинники (как лицевые, так и толковые) существовали уже во всяком случае в первой четверти XI в. (см.: Голубинский, II, 2, с. 370—371).

[27] «Доличным» в иконе называется то, что не относится к лику и вообще к телесным частям фигуры.

Надо отметить, что различие «личного» и «доличного» чрезвычайно существенно в иконописной практике. Как правило, сначала писалось «доличное», т.е. ризы, палаты, горки и т.п., а потом уже переходили к нанесению «личных» изображений (такой же порядок был, между прочим, принят и в Греции, и в Италии, см. об этом: Ровинский, 1903, с. 65). Очень часто «личные» и «доличные» изображения писались разными мастерами (которые и назывались, соответственно, «личниками» и «доличниками»).

[28] См.: Соколов, 1916, с. 13. Поздние иконописные подлинники различают следующие виды риз: праотеческие, ветхозаветные, апостольские, поповские, дьяконовские, мученические, болярские, княжеские, воеводские, царские (см. там же).

[29] См.: Буслаев, 1910б.

ми, служащими для опознания того или иного святого. При этом святые в русских иконах почти никогда (если не считать очень редких исключений) не расстаются с присущей им одеждой — в точности так же, как герои в былинах ни при каких обстоятельствах не лишаются характеризующих их «постоянных эпитетов»[30]; тем самым, по своей знаковой функции одежды аналогичны нимбам или идентифицирующим надписям («титлам»), сопровождающим изображение.

С другой стороны, и такие, казалось бы, индивидуальные признаки, как смуглость кожи, изможденность форм, строгость выражения лица (в том числе и при изображении младенца, который писался как маленький взрослый), представляют собой необходимый атрибут святости, т.е., по существу, такой же общий признак святого, каким является, опять-таки, нимб[31].

Показательна реакция на подобные приемы изображения в XVII в. — иногда уже с позиций, собственно говоря, изобразительной живописи, а не иконописи. Так, изограф Иосиф, близкий по своим воззрениям к Симону Ушакову, писал (во второй пол. XVII в.): «Где таково указание изобрели несмысленные любопрители, которые одною формою, смугло и темновидно, святых лица писать повелевают? Весь ли род человеческий во едино обличье создан? Все ли святые смуглы и тощи были?» И далее: «Если отроча [имеется в виду изображение младенца Христа. — *Б.У.*] младо, то как же можно лицо его мрачно и темнообразно писать?»[32]. Напротив, в

---

[30] См. с. 210 наст. изд.

[31] Любопытно отметить, что этот принцип может вступать в конфликт с другими принципами построения иконописного изображения. Редкий пример в этом отношении представляет икона «Введение во храм» XV в., собр. Московской Духовной академии (экспонировалась на выставке «Балканское искусство» в Музее им. Андрея Рублева летом 1972 г.). В соответствии с изображаемым сюжетом Дева Мария изображена здесь маленькой девочкой, поэтому фигура Богородицы на данной иконе меньше всех остальных фигур; вместе с тем — в силу только что отмеченной общей закономерности — у нее взрослое лицо и взрослые одежды. Иначе говоря, Богородица изображена здесь в соответствии с общим иконографическим каноном — именно так, как она вообще обычно изображается на иконах — с тем только отличием, что фигура ее пропорционально уменьшена (относительно других фигур в изображении). Это парадоксальным образом противоречит, между тем, другой закономерности языка иконописного изображения, согласно которой меньший размер изображения соответствует семантически менее важной фигуре (см. об этом ниже, с. 274—275).

[32] См.: Буслаев, 1910е, с. 429—430.

соответствии с новыми эстетическими установками святые должны изображаться в совершенстве всех своих форм и членов. Ср. знаменательную фразу того же изографа Иосифа: «Если и имели они [святые. — *Б.У.*] умерщвленные члены здесь на земле, то там, на небесах, оживотворенны и просвещенны явились они своими душами и телесами»[33]; таким образом, совершенство форм (их красота, благородство и т.п.) становится теперь иконописным атрибутом святости, т.е. таким же общим (а не индивидуальным) идеографическим признаком[34].

Ср., с другой стороны, протест против новой иконописи у представителя консервативного направления — протопопа Аввакума, который возмущался тем, что представители новой школы «пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедры толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишо сабли той при бедре не писано. А все то писано, — заключает Аввакум, — по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горная... А все то кобель борзой Никон, враг, умыслил будто живыя писать...»[35]. «Воззри на святыя иконы, — предлагает Аввакум, — и виждь угодившия Богу [т.е. и увидь угодников Божиих. — *Б.У.*], како добрыя изуграфы подобие их описуют: лице, и руце, и нозе, и вся чувства тончава и измождала отъ поста, и труда, и всякия им находящия скорби. А вы ныне подобие ихъ переменили, пишите таковых же, якоже вы сами: толстобрюхих, толсторожих, и ноги и руки яко стулцы»[36]. Сходный протест против «одебеливания плоти» в иконном писании можно найти затем и у Андрея Денисова в «Поморских ответах» (ответ 50, статья 20): «Нынешнии... живописцы... пишут иконы не от древних подобий святых чюдотворных икон греческих и российских, но от своеразсудительнаго смышления: вид плоти Спаса Христа и прочих святыхъ одебелива-

---

[33] См. там же, с. 429.

[34] См. в этой связи: Иоффе, 1944—1945, с. 252—254. Ср. приводимое здесь наставление академика живописи Андрея Иванова, относящееся к 30-м гг. XIX в.: «Художник должен изображать святых в возможно лучшем виде, какой только человек иметь может, смотря по летам своей жизни и по своему званию... следовательно, нельзя допустить изнуренной плоти, которая есть следствие несовершенств на земле, существующих для человека».

[35] См. беседу «Об иконном писании» из «Книги бесед» (Аввакум, 1927, стлб. 282—283).

[36] См. беседу «О внешней мудрости» из «Книги бесед» (там же, стлб. 291).

ют, и въ прочих начертаниих не подобно древним святым иконам имеюще, но подобно латинским и прочим, иже в библиях напечатаны [имеются в виду гравюры. — *Б.У.*] и на полотнах малиованы [имеются в виду картины. — *Б.У.*]»; при этом подчеркивается, что «латины, в живописании древний обычай церкве изменивше, живописуют образи от своего умствования»[37]. Соответственно, старообрядцы отказывались поклоняться новым иконам, утверждая именно, что на них изображены живые люди, а не святые; так, ростовский портной Сила Богдашко в 1657 г. заявлял ростовскому митрополиту Ионе: «Личины вы свои пишете на иконы, а служба ваша игралище, а не служба...»[38]). Во всех этих высказываниях речь идет прежде всего о натуралистичности изображения, которая в принципе несвойственна иконописи. Протест против живоподобных изображений (против «одебеливания плоти») нашел отражение в конечном счете и в последовательной борьбе православной церкви с сакральными скульптурными изображениями (столь обычными, между тем, в католическом храме)[39].

---

[37] См.: Поморские ответы, с. 183. Ср. еще в старообрядческом сборнике поучений XIX в.: «Образы святыя пишут неподобно: очи с лузгами, за плотию жирны и дебелы, ризы немецкия» (Лилеев, 1880, с. 55; ср. Шляпкин, 1891, с. 61). Слово *лузг* означает «стык глазных век у носа, глазной куток» (Даль-Бодуэн, II, стлб. 703).

[38] См.: Румянцева, 1990, с, 31.

[39] Об отношении русской церкви к сакральной скульптуре см., в частности: Петров, 1904; Успенский, 1982, с. 112—113; в повести Лескова «Овцебык» описан монах, который т а й к о м вырезает статуэтки святых, отдавая себе отчет в недозволенности такого рода занятия: «Отец Сергий был человек, необыкновенно искусный в рукоделиях... Была у него очень искусно вырезанная из дерева статуэтка какого-то святого; но он ее показал мне всего один только раз, и то с тем, чтобы я никому не говорил» (Лесков, с. 58).

Такое отношение к сакральной скульптуре характерно вообще для православной традиции, и следует полагать, что оно так или иначе связано с тем специфическим отношением к иконе, которое отличает православие от западного христианства. После эпохи иконоборчества, когда был провозглашен догмат иконопочитания, священные изваяния были в общем — за отдельными исключениями — не приняты в Византии (ср., однако, скульптуру Христа в одной из константинопольских церквей XIV в. — так называемой «Новой Базилике», построенной еще Василием Македонянином; эта скульптура особенно поразила новгородского паломника Стефана, который писал, что в «одинои церкви ту Христос велми гораздо, аки жив человек, образно стоит, не на иконе, но собою стоит», см.: Сперанский, 1934, с. 55). Между тем, с в е т с к и е скульптурные изображения по античной еще традиции не были редкостью в Византии. Таким образом, и здесь можно усматривать характерное

Идеографические приемы изображения в иконе, фреске и особенно миниатюре могут доходить до крайней формализации. Например, множественность той или иной фигуры или того или иного предмета может выражаться путем повторения одной какой-то характерной детали на заднем плане. Так, войско передается в виде одной или двух воинских фигур, за которыми изображается целая совокупность шлемов; город передается в виде изображения храма, за которым представлено много маковок церквей (аналогичный прием передачи множественности имеем в египетском искусстве: ср. многократное повторение контура одной фигуры при изображении толпы). Можно заметить, что данный прием полностью соответствует грамматическому способу редупликации для выражения множественного числа (этот способ представлен в целом ряде естественных языков)[40].

Аналогично может выделяться особый символический уровень живописного произведения и, соответственно, исследоваться символика цвета и вообще разнообразные символические знаки древнего изображения. При этом возможны, вообще говоря, различные понимания символа в изобразительном искусстве, обусловливающие различные подходы к изучению символического уровня живописного произведения.

С одной стороны, под символом, в отличие от обычных знаков, могут пониматься такие (минимальные) элементы изображения, значение которых не зависит от окружающего их контекста[41]. Иначе можно сказать, что значение символических знаков обусловлено исключительно их семантикой (т.е. парадигматичес-

---

противопоставление иллюзионистичности (в данном случае — трехмерности) светского изображения и идеографичности (в данном случае — двумерности) изображения сакрального.

[40] А.Кирпичников приводит красноречивые примеры влияния иконописи на словесный текст, когда при изложении библейского сказания о Данииле во рве львином говорится о двух львах — при том, что согласно Библии их было семь. Цифра два является вместо семи под влиянием иконописного изображения, в котором две фигуры имеют значение множественности вообще. См.: Кирпичников, 1895, с. 222.

[41] Действительно, в наиболее общем случае значение минимального элемента изображения определяется его окружением — например, точка может изображать пуговицу, головку гвоздя, зрачок глаза и т.п.; вырванные из контекста, эти элементы теряют свое значение (см. об этом: Шапиро, 1969, с. 238). Это не относится, однако, к символическим знакам.

кими отношениями), но ни в коем случае не теми синтаксическими (синтагматическими) отношениями, в которые они вступают.

Несколько с иной точки зрения и в более узком плане под символами в изобразительном искусстве могут пониматься знаки второго порядка по сравнению просто со значащими изображениями, выступающими в качестве знаков первого порядка; иначе говоря, речь идет о такой ситуации, когда некоторый знак в целом (т.е. совокупность выражения и содержания) служит, в свою очередь, обозначением какого-то другого содержания. Например, изображение петуха может служить в русской миниатюре для обозначения рассвета, тогда как ночь изображается в виде свитка и т.п. (**илл. 25, 26—29**)[42]. Существенно, что в подобных случаях требуется удвоенная операция по связи выражения и содержания, т.е. дополнительная перекодировка смыслов на более высоком уровне, аналогичная той перекодировке, которая происходит в естественном языке при образовании фразеологических единиц. Эту усложненность связи (увеличение дистанции между обозначающим и обозначаемым) и можно считать характерной для символического изображения. Иными словами, речь идет об относительном возрастании *условности* в случае символических знаков (если определять степень условности по количеству связующих звеньев между обозначающим и обозначаемым, т.е. по числу компонентов в цепочке «знак знака знака...» и т.д.)[43].

---

[42] Ср. с. 203—204 наст. изд.

[43] В этом отношении показательна реакция на символизм древней русской иконы в XVI—XVII вв., выражающаяся в требовании не изображать на иконе умозрительных образов (в частности, не изображать бога Саваофа, как существа невидимого, не воплощенного в телесном образе). Этот вопрос поднимает дьяк Висковатый, и специальный церковный Собор 1554 г. осуждает Висковатого; однако через сто лет Собор 1667 г. запрещает изображение Саваофа, т.е. по существу оправдывает мнение Висковатого (подробно о деле Висковатого см.: Андреев, 1932; Иоффе, 1944—1945, с. 244—245, 247; Буслаев, 1910а; Голубинский, II, 1, с. 841 и сл.; Голубинский, II, 2, с. 358 и сл.). Не менее характерно возражение Максима Грека против изображения Распятия в виде распятого Серафима: «то де как бы от ереси, занеже серафим и душа безплотни, а бесплотное не может пригвоздитися» (см.: Мансветов, 1874); ср. более позднюю попытку интерпретации изображений подобного рода уже с позиций изобразительной живописи, когда условная символика иконописи переосмысляется как образный дидактический текст, у Георгия Кониского (1717—1795) в его «Стихах Христу, изобразуемому спящим Млоденцем на кресте» (см.: Георгий Кониский, 1913, с. 3; наст. изд., **илл. 30**):

Наконец, существенное значение для иконы имеет и внутренняя символика произведения — актуальная не столько в отношении результата, сколько в отношении процесса иконописного творчества[44], хотя в той или иной степени она может отражаться и на самом изображении. Так, определенная символическая значимость характеризует уже самый материал иконописца: краски иконы должны представлять растительный, минеральный и животный мир[45]. Особое значение могло придаваться и понятию меры (модуля, участвовавшего в построении формы)[46]. По некоторым сведениям у старообрядцев-беспоповцев (которые обычно достаточно точно сохраняют практику религиозного обихода XVII в.) могла иметь место техника «нарастания» при изображении, символически представляющая процесс воссоздания изображаемой фигуры, — т.е. сперва рисовался скелет, затем он облекался в мускулатуру, далее последовательно писались кожа, волосы и одежда и, наконец, характерные для изображаемого лица специальные атрибуты[47]. С другой стороны, если обратиться к терминологии иконо-

---

Странное чудо, дивная перына,
На которой спит сия Бог-Детина!
Что говорю — спит!.. как на кресте спати?!
З детска Он за нас учится страдати!

Между тем, Иосиф Владимиров, представитель новой, натуралистической («жизнеподобной») эстетики, в своем цитированном уже выше трактате об иконописи иронически восклицает по поводу традиционного аллегорического изображения «Космоса» в виде старца на иконах «Сошествия св. Духа»: «Разве стараго узришь во тьме стояща посреде дому...» (см.: Салтыков, 1974, с. 278). (Композиция «Сошествия св. Духа» первоначально, помимо апостолов, включала изображение народов; с X в. они были заменены фигурой Космоса — старца в короне, который изображается на темном фоне.)

[44] Иначе можно сказать, что эта символика актуальна не столько для воспринимающего иконописное изображение, сколько для создающего икону.

[45] См. об этом: Успенский и Лосский, 1952, с. 55. Ср. еще: Флоренский, 1994, с. 95.

[46] По сообщению Киево-Печерского патерика, несовершеннолетний сын князя Всеволода Ярославича (будущий князь Владимир Мономах) был исцелен от болезни, будучи опоясан золотым поясом Шимона — тем самым поясом, который явился модулем в построении Печерского храма. См.: Матвеева, 1971, с. 162; Мурьянов, 1973, с. 196.

[47] См.: Гауптман, 1965; автор ссылается на неопубликованную монографию В. Гольберга (W.Hollberg), наблюдавшего такую технику до войны у «федосеевцев» Причудья.

Любопытно, что аналогичная техника, по-видимому, была в употреблении у старых итальянских мастеров; так, о ней имеется специальное упоминание

писцев, то процесс иконописания предстает как символический процесс постепенного раскрытия изображения (так, например, по иконописной терминологии мастер — «доличник» — раскрывает «доличное», краска, которой он при этом пользуется, называется раскрышкой и т.п.[48]), — когда изображение, как бы уже заранее данное, проявляется, выступает на поверхности иконы: тем самым, иконописец как бы не создает изображение, а открывает его[49].

Альберти, который писал: «Здесь найдутся такие, которые возразят мне то же, что я говорил выше, а именно, что живописцу нет дела до того, чего он не видит. Они хорошо делают, что об этом напоминают, однако ведь прежде, чем одеть человека, мы рисуем его голым, а затем уже облекаем в одежды, и точно так же, изображая голое тело, мы сначала располагаем его кости и мышцы, которые мы уже потом покрываем плотью...» (Леон-Баттиста Альберти. Три книги о живописи, книга вторая — в изд.: Альберти, II, с. 46). Ср.: «Ma in questo luogo ci saranno forse di quelli che mi riprenderanno, perche io hò detto di sopra, che al pittore non si aspetta alcuna di quelle cose, che non si veggono. Diranno veramente costoro bene, ma come nel vestire bisogna disegnar prima sotto lo ignudo, il qual poi noi vogliamo inuolger attorno di vestimenti, cosi nel dipingere uno ignudo, bisogna prima disporre e collocare a'luoghi loro le ossa & i muscoli, quali tu habbi poi per ordine a coprire di carne e di pelle...» (Альберти, 1651, с. 29 отдельной пагинации). Примечательно, что Альберти говорит об этом приеме как о само собой разумеющемся и известном факте (а не как о каком-то новшестве).

[48] Ср. описание работы иконописца: «Художник не сочиняет из себя образа, но лишь снимает покровы с уже, и притом премирно, сущего образа: не накладывает краски на холст, а как бы расчищает посторонние налеты его, „записи“ духовной реальности» (Флоренский, 1969, с. 80).

[49] Отсюда следует естественный вывод, что инаковерующий живописец не может правильно открыть изображение и, следовательно, принадлежащая его кисти икона не может служить предметом культа. По сообщениям Олеария и Адамса, русские не почитали икон, помимо тех, которые были написаны русскими или греками (см.: Олеарий, 1906, с. 315; Английские путешественники... с. 64), иначе говоря, почитали только те иконы, которые написаны православными мастерами. Специальное предписание на этот счет давалось в «Кормчей»; о иконах «от рук неверных написенных» здесь говорится: «Аще и зело иконное вообряжение есть по подобию и хитро, поклонение же им не творити, понеже от рук неверных вообряжение суть, аще и по подобию суть, но совесть их не чистоте подлежит...» (цит. по изд.: Большаков, 1903, с. 22—23). Точно так же старообрядцы могут не признавать икон, написанных (после раскола) не старообрядческими иконописцами (это явление может прослеживаться даже внутри мелких, старообрядческих согласий, когда признаются иконы, написанные лишь мастерами, принадлежащими к данному согласию).

В свою очередь, к молитвенному общению с иконописным изображением допускались только православные, но отнюдь не допускались иноверцы. Тот

Самый процесс переписывания («записывания») икон, т.е. нанесения новых записей на старом изображении, может иметь сакральный (символический) характер. То обстоятельство, что новые записи наносились на уже имеющееся изображение, совсем не всегда, может быть, объяснялось соображениями экономии, как это обыкновенно полагают. Можно сослаться на этнографические (и археологические) параллели: так, австралийцы периодически подновляют росписи с тем, чтобы придать изображению свежие силы[50]. Характерно, в этой же связи, что обветшавшие иконы, распадающиеся уже от старости, нельзя было выбрасывать, ни да-

---

же Олеарий сообщает, что когда в его время немецкий купец купил у русского каменный дом, «русские начисто выскребли все иконы, написанные на стенах, на штукатурке, и пыль от них унесли с собою» (Олеарий, 1903, с. 316; ср. аналогичные примеры: Цветаев, 1890, с. 334—335). Ср. также изложенный у М.И.Лилеева случай, когда старообрядцы, снимавшие квартиру, испортили хозяйскую икону Богородицы, написанную по-новообрядчески, т.к. икона хозяйки висела рядом с их иконами и мешала, по их объяснению, им молиться (Лилеев, 1895, с. 400). Итак, в принципе допускается возможность мистического (молитвенного) контакта с иконописным изображением и в том случае, когда воспринимающий икону и иконописец, ее сотворивший, различаются по своей вере, — но контакт этот признается неправильным и могущим иметь обратную силу. Одинаковость вероисповедания создателя иконы и воспринимающего ее считается необходимым условием именно *правильного* контакта — но не контакта вообще.

Вполне закономерно в этом смысле, что на новгородском соборе старообрядцев-беспоповцев, положившем начало так называемому федосеевскому старообрядческому согласию, священники никонианской церкви называются «идоложрецами», а их служение перед иконами сравнивается с приношением жертвы самому Сатане. Ни в коем случае нельзя усматривать здесь иконоборчество, как это делает С.А.Зеньковский, предполагая влияние протестантской теологии (Зеньковский, 1970, с. 440): ведь старообрядческие и дониконовские иконы остаются для федосеевцев «святыми» и, следовательно, перед нами не протест против почитания икон как таковых, а либо протест против неправильных, неправославных изображений (если речь идет о новых, новообрядческих иконах), либо протест против неправильного контакта с правильным изображением (если речь идет о старых, дониконовских иконах).

[50] См.: Формозов, 1969, с. 251; ср.: Элкин, 1930.

Любопытный пример отношения, демонстрирующего представление о связи записанного изображения и нового, являет портрет Е.Пугачева из собр. Исторического музея в Москве: изображение самозванца Пугачева написано поверх изображения императрицы Екатерины, что несомненно имеет символический характер (см.: Бабенчиков, 1953, с. 499—500). Характерно при этом, что портретист, судя по технике изображения, был иконописцем-старообрядцем (см. там же): таким образом, данное явление явно обусловлено перенесением на светскую живопись иконописных приемов.

же сжигать[51]; в то же время, они могли хорониться на кладбище — или их пускали по текущей воде, что может быть сопоставлено с древнейшим обычаем хоронить в ладьях[52].

Весьма знаменательно в этом смысле предание о том, как св. Василий Блаженный на глазах у потрясенных богомольцев разбил камнем чудотворный образ Богоматери. Оказалось, что на иконной

---

[51] Опять-таки, и здесь нетрудно привести этнографические параллели, ср., например, похороны изображения у обских угров (Соколова, 1971, с. 213).

[52] См.: Успенский, 1982, с. 185. — Точно так же и обветшавшие книги не выбрасывались, но пускались по воде. Этот обычай, как в отношении книг, так и в отношении икон, до наших дней сохраняется у старообрядцев. Ср. также несколько иные сведения в кн.: Шляпкин, 1913, с. 89, 98; здесь говорится, что ветхие иконы и книги могли сжигаться либо пускаться по воде, или, наконец, их относили на самое высокое место — на колокольню; сомнительно, однако, чтобы они могли сжигаться (ср. об отношении к сожжению иконы выше, с. 227, примеч. 15, а также ниже, с. 289) или вообще уничтожаться тем или иным образом. Характерно в этой связи запрещение писать иконы на стекле, «понеже сия сокрушительна есть вещь» (см.: Большаков, 1903, с. 23, со ссылкой на «Кормчую книгу»). (Вместе с тем, возможность сожжения негодной к употреблению иконы пытается специально обосновать во второй пол. XVII в. Иосиф Владимиров в своем упоминавшемся уже выше трактате об иконописи, представляющем собой вообще попытку пересмотра традиционных представлений; см.: Салтыков, 1974, с. 274.)

Любопытно, что в эпоху раскола иноки Соловецкого монастыря, отказавшись принять богослужебные книги нового обряда (санкционированные реформами патриарха Никона), не решились их уничтожить (сжечь), а поступили с ними именно так, как они поступали с обветшавшими иконами: пустили их по воде («новоисправленныя... печатныя книги из досок из переплету выломали и в море пометали, а доски пожгли»; см. изд.: Субботин, III, с. 327).

С другой стороны, патриарх Никон (кстати говоря, сам иконописец) вызвал неудовольствие в народе тем, что велел отдать некоторые иконы для переписки и при этом приказал предварительно выскрести изображение и подпись (опять-таки и здесь проявляется, между прочим, одинаковое отношение к слову и к изображению!); в этом видели поругание иконы, ссылаясь на то, что так де делали иконоборцы (см.: Гиббенет, II, с. 473—475; ср. также: Гиббенет, I, с. 20, примеч. 1). Между тем Никон поступил так потому, что те «иконы написаны были не по отеческому преданию, с папежского и с латынского переводу», т.е. это были неправильные, с его точки зрения, изображения. Здесь любопытно и отношение Никона к «неправильным» изображениям (о чем см. выше, с. 227, примеч. 15), — но для нас в данном случае особый интерес представляет реакция общества, протестующего против уничтожения сакрального предмета; нетрудно видеть, что эта реакция в общем аналогична отношению соловецких иноков к новоисправленным «никоновским» книгам.

доске под святым изображением был нарисован черт[53]. Здесь особенно наглядно выступает представление о непременной связи записанного изображения и нового, его покрывающего, — т.е. о влиянии первого на второе.

Можно сказать, что тот уровень живописного произведения, который рассматривает общие приемы передачи пространственных и временны́х отношений в изображении — вне зависимости от специфики изображаемых объектов, — сопоставим с фонологическим уровнем в естественном языке (поскольку в обоих случаях речь идет о том инвентаре выразительных средств, который по условию заранее задан в системе); система изображения, непосредственно связанная со спецификой изображения самих изображаемых объектов, может быть сопоставлена с семантическим уровнем в естественном языке (см. подробнее ниже); далее, уровень, исследующий идеографические знаки живописного языка, сопоставим с грамматическим уровнем в естественном языке (ср. выше типологическую аналогию в приемах выражения множественного числа в языке живописи и в естественных языках); наконец, символический уровень живописного произведения при известном подходе можно сопоставить, как мы только что видели, с фразеологическим уровнем в естественном языке.

Мы говорили выше об общих системах изображения — вычленяемых на различных уровнях живописного произведения — обусловленных теми культурно-историческими условиями, к которым относится данное произведение искусства. Именно они и образуют в совокупности «язык» искусства.

---

[53] См.: Панченко, 1974, с. 150. — Надо сказать, что подобная практика колдовского иконописания (имеющего характер черной магии) была, действительно, известна на Руси. Так, например, в одном из этнографических описаний великорусского быта констатируется, что «некоторые богомазы на загрунтованной доске пишут сперва изображение дьявола, и когда это изображение высохнет, снова загрунтовывают и уже на этом втором грунте изображают угодника» (см.: Иваницкий, 1890, с. 119). Таким образом, молящийся перед подобным изображением, сам того не зная (вопреки своему помыслу), обращался к Сатане, и молитва его, тем самым, приобретала обратный смысл. Итак, записанное изображение отнюдь не теряет свою силу, будучи записано и недоступно взору: оно непосредственно связано с изображением, его покрывающим, и именно поэтому в описанной ситуации молящийся, обращаясь к изображению святого, в действительности оказывается вовлеченным в контакт с чертом.

В то же время на эти общие системы изображения художник может накладывать — в принципе, на каждом уровне, — свою индивидуальную систему организации материала, которая, в свою очередь, также может иметь более или менее регулярный (для данного мастера) характер.

Так, например, наряду с общей системой геометрической организации картины, определяемой применяемой в ней перспективной системой (т.е. системой соотношения изображения с реальным многомерным пространством), может применяться и индивидуальная — для того или иного художника или даже для данного конкретного произведения — система композиции (т.е. система эстетической организации текста картины вне соотношения его с изображаемой реальностью), которая накладывает свои дополнительные ограничения на сочетания элементов картины[54].

То же касается и уровней более высокого порядка: так, на семантическом уровне, наряду с общей — для разных мастеров — системой изображения, в живописном произведении могут использоваться и те или иные индивидуальные семантические эффекты.

Например, в иконе «Битва новгородцев с суздальцами» из Гос. Третьяковской галереи отступление и наступление войск передается направлением, в котором развеваются их знамена. У наступающих суздальцев (сначала) и новгородцев (потом) знамена развеваются вперед. У отступающих суздальцев знамена обращены назад. Развевание знамен тем самым обусловлено здесь не направле-

---

[54] Ср. проводимое в ряде работ противопоставление композиции и конструкции, где под «композицией» понимается организованное единство внешних изобразительных средств в картине безотносительно к ее содержанию, т.е. к предмету изображения (ср., в частности, такие характерные композиционные системы, как вертикальная ось в картинах Эль Греко, диагональное деление у Рубенса, центральную симметрию у Тинторетто или Боттичелли и т.п.), а под «конструкцией» — саму систему передачи изображения, безотносительно к эстетической организации текста. См. такое разграничение у А.Г.Габричевского (Габричевский, 1928, с. 66), П.А.Флоренского (Флоренский, 1993, с. 114—117, 120—122, 128, ср. с. 314).

Понятно, что конструкция как чисто языковое явление, обычно не имеет вполне индивидуального характера. С другой стороны, композиция, если она не имеет индивидуального характера, относится к явлениям стиля (ср. соображения об анализе стиля в семиотическом аспекте в работе: Успенский, 1969). Поскольку в настоящей работе рассматриваются самые общие вопросы языка иконы, мы не пользуемся данным терминологическим различием, употребляя термин «композиция» в широком смысле.

нием ветра (как бы это происходило в реалистическом изображении), но чисто семантически (символически).

В других же иконах этого сюжета знамена развеваются всегда в одну сторону (т.е. не имеют такой семантической нагрузки, см. **илл. 32—33**).

Если общую — в условиях данной культуры — систему изображения, используемую в живописном произведении, правомерно уподобить языку как социальному средству коммуникации, то дополнительные индивидуальные ограничения, налагаемые тем или иным мастером, можно сравнить с индивидуальной системой выражения. В самом деле, только общая система картины имеет коммуникативный характер в собственном смысле слова: показательно, что знание художественной системы изображения, примененной в картине, в принципе предполагается не только у художника, написавшего картину (который выступает, тем самым, как отправитель сообщения), но и у зрителя, ее воспринимающего (и выступающего, соответственно, как получатель сообщения). Отсюда возможны случаи неправильного чтения картины (т.е. интерпретации ее на ином языке, нежели тот, на каком она была написана).

Все это неприложимо, однако, к индивидуальной системе художника: здесь от зрителя не предполагается никаких предварительных знаний; сама система вообще носит в большей степени экспрессивный, нежели коммуникативный характер.

Предметом нашего рассмотрения явится в дальнейшем исключительно общая (а не индивидуальная) система живописного произведения, т.е. система, вовлекающая не только художника, но и зрителя.

При этом нас будут интересовать в первую очередь те уровни живописного произведения, которые касаются пространственно-временно́го соотношения изображаемых объектов (т.е. передача пространственно-временны́х отношений в различных системах изображения и, обратно, возможность реконструкции по изображению реальных отношений в пространстве или во времени); надо сказать, что здесь, как мы увидим далее, могут одновременно применяться не одна, а несколько систем изображения (на разных уровнях).

Вместе с тем не будем рассматривать в настоящей работе уровни, связанные с символикой или идеографией древней иконы (что может быть в значительной степени оправдано разработанностью этого вопроса как в иконописных подлинниках, так и в специальных исследованиях по иконографии).

2 Принципы организации пространства в древней живописи

Исследования более или менее недавнего времени[1] позволяют говорить о совокупности специальных перспективных приемов в древней — прежде всего средневековой — живописи, иными словами, об особой системе передачи пространственных характеристик на двумерную плоскость изображения. Эту систему условно можно называть «системой обратной перспективы».

Система обратной перспективы исходит из множественности зрительных позиций, т.е. связана с динамикой зрительного взора и последующим суммированием зрительного впечатления (при многостороннем зрительном охвате). При суммировании эта динамика зрительной позиции переносится на изображение, в результате чего и возникают специфические для форм обратной перспективы деформации[2].

Таким образом, противопоставление прямой и обратной перспективных систем могут быть связаны прежде всего с неподвижностью или же, напротив, с динамичностью зрительной позиции. Отсюда, между прочим, и характерная неподвижность фигур в древней живописи (например, в иконе); им не надо двигаться — движется сам наблюдатель, т.е. относительно них перемещается зрительная позиция (что функционально одно и то же). Этому можно противопоставить резкие ракурсы, разнообразные передающие движение повороты, которые характерны для более позднего искусства, основывающегося на неподвижности зрительной позиции (т.е. искусства прямой перспективной системы).

Без преувеличения можно сказать, что множественность точек зрения и связанная с нею динамика зрительной позиции является объединяющим моментом в средневековом изобразительном искусстве; это относится, между прочим, не только к отдельным изображениям, но и к общей системе монументального живописного декора.

---

[1] См.: Жегин, 1965; Жегин, 1964; Жегин, 1970; Флоренский, 1967; Бакушинский, 1923; Панофский, 1927; Вульф, 1907; Грюнайзен, 1911. Ср. также: Буним, 1940; Бальдассаре, 1959.

[2] См. цитированные работы Л.Ф.Жегина; там же рассмотрены происходящие при этом геометрические трансформации форм в данной системе. Ср. также: Бакушинский, 1925, с. 68—74, 115—119, где можно найти близкий анализ форм обратной перспективы в детском рисунке.

Если в западноевропейском ренессансном искусстве росписи интерьера рассчитаны на определенную зрительную позицию, изменение которой (в частности, приближение зрителя) может вызвать искажение изображения, то в искусстве византийском и древнерусском росписи рассчитаны на меняющуюся точку зрения: изображения строятся так, чтобы не выглядеть искаженными, с какой бы точки зритель ни глядел на них[3]. Можно полагать даже, что система росписи могла строиться в каких-то случаях в специальном расчете на движение зрителя (ср. в этой связи эффект неотступно следящих глаз и внезапно вспыхивающих нимбов в монументальном искусстве России и Византии)[4].

Итак, обратная перспектива так же, как перспектива прямая, есть условная система передачи пространственных характеристик реального мира на плоскость изображения. Всякая формальная система накладывает определенные ограничения на передаваемое содержание, которые не могут быть восприняты в рамках данной системы. Изучение таких ограничений крайне важно для понимания функционирования системы; в силу имеющихся ограничений происходит выделение релевантного и нерелевантного при восприятии содержания, т.е. одни моменты более или менее произвольно считаются более важными, другие же — вовсе несущественными[5].

Например, на театральной сцене подобными формальными ограничениями, задаваемыми по условию, являются ограничения во времени, месте, действии. Зритель заранее готов примириться с

---

[3] См.: Демус, 1974, с. 34.

[4] Ср.: Лазарев, 1971, с. 100: подчеркивается, что декоративная система в византийском (центрально-купольном) храме рассчитана на восприятие ее зрителем в процессе кругового движения, когда он переходит из одной ветви креста в другую. Лазарев цитирует при этом проповедь патриарха Фотия (произнесенную между 858 и 865 гг.), в которой следующим образом описываются впечатления зрителя, находящегося в храме: «все остальное представляется отсюда пребывающим в волнении, и святилище кажется как бы вращающимся. Ибо то, что всестороннее разнообразие созерцаемого заставляет зрителя пережить благодаря всякого рода поворотам и продолжающимся движениям, это переносится через силу воображения из собственного переживания на созерцаемое» (ср.: Манго, 1972, с. 185). Иначе говоря, движение зрителя как бы переносилось на изображение, создавало эффект движущегося изображения.

Об эффекте неотступно следящих глаз в христианском и более раннем искусстве см. специально: Шапиро, 1973, с. 60 (примеч. 79).

[5] См.: Б.Успенский, 1962.

этими ограничениями, аккомодируясь к ним и трансформируя свое восприятие так, чтобы не воспринимать этих условностей.

Точно так же мы заранее готовы к тому, что в живописном произведении имеются какие-то искажения (по сравнению с тем, что мы реально видим). Выбор тех или иных искажений условен, но наличие вообще каких-то искажений — неизбежно. Можно сказать, что те или иные искажения не воспринимаются содержательно, но принимаются как данное зрителем картины; обсуждение их целесообразности, вообще говоря, неправомерно без выхода за рамки системы изображения (а надо полагать, что непосредственное художественное восприятие достигается именно внутри этих рамок).

В системе обратной перспективы несущественными кажутся, например, всевозможные разломы форм, их искажения по сравнению с тем, что мы видели бы из одной точки зрения, — но зато особенно важным представляется передать то впечатление от предмета, которое мы реально получаем, осматривая его с разных сторон.

В системе прямой перспективы, напротив, существенным представляется передать то впечатление, которое зритель имеет в заданный момент и с заданной точки зрения; в то же время несущественным кажется, что реально зритель находится в движении и суммирует впечатление с разных точек зрения (несущественной представляется даже бинокулярность нашего зрения — то, что в действительности мы совмещаем две точки зрения).

С известным огрублением можно сказать, что в первом случае существенно то, каков есть изображаемый объект, тогда как во втором случае существенным является то, каким он кажется, т.е. каким он предстает взору художника[6]. (Отсюда эволюцию искусства нетрудно связать с эволюцией философской мысли — в частности, противопоставляя абсолютную направленность средневекового мировоззрения и субъективизм, характерный для нового времени.)

Эволюция искусства состоит из последовательного чередования стадий, когда моменты, которые ранее казались более или менее несущественными, вдруг приобретают особое значение, в то

---

[6] Ср. противопоставление западного и восточного христианского искусства у О.Демуса, по словам которого если «the Western artist... created an illusion of space», то «the Byzantine artist aimed at eliminating the optical accidents of space. The result of the Western practice is a picture of reality; the aim of the Byzantine artist was to preserve the reality of the image» (Демус, 1947, с. 33—34).

время как к другим моментам, ранее значимым, теряется интерес. Если в известном смысле общие принципы прямой перспективы (одна точка зрения и один заданный момент) нашли наиболее последовательное выражение в искусстве XIX в. (прежде всего, в «классическом» импрессионизме), то последующее развитие живописи (начиная с Сезанна[7]) во многом знаменует возврат к принципам обратной перспективы (суммирование зрительного впечатления).

Динамика зрительного взора, характерная для средневековой живописи, имеет своим следствием относительно большую (сравнительно с системой прямой перспективы) деформацию изображаемых предметов. Действительно, в отрыве от всего изображения в целом изображенные предметы бывает трудно, а то и вовсе невозможно, опознать (не так, однако, в системе прямой перспективы, где изолированные изображения столь же легко соотносятся с реальной действительностью[8], как и вся картина в целом).

Сошлемся хотя бы на изображения архитектуры в древней иконе (так называемые формы «палатного письма») или же на изображение горизонта (в виде «иконных горок»[9]); в результате перспективных трансформаций и те и другие принимают настолько условные формы, что в изоляции от всего изображения едва ли могут быть соотнесены с действительностью.

В самом деле, если картина написана по законам прямой перспективы, изображенный на ней предмет может всегда быть вычленен из картины как часть из целого и непосредственно соотнесен с его реальным денотатом (такое вычленение может отразиться на эстетическом восприятии предмета, но не на соотнесении его с действительным миром). Это происходит потому, что каждая изображаемая фигура здесь подобна своему изображению. (Точно так же мы можем, например, взяв чертеж, вычленить из него изображение какой-то детали и непосредственно сопоставлять чертеж этой детали с самой изображаемой деталью.)

---

[7] См.: Новотный, 1937; Лоран, 1970, с. 31—32, 46—58, 76—79.

[8] Т.е. со своими денотатами.

[9] «Иконные горки» суть не что иное, как земля на заднем плане картины, вздыбившаяся в результате динамики зрительной позиции и вызванных ею перспективных деформаций (см.: Жегин, 1965). Аналогию «иконным горкам» можно видеть и в тех странных клочковатых формах на рельефах критских кубков из Ваффио, значение которых в свое время вызвало полемику искусствоведов и которые Б.Р.Виппер рассматривает как «изображение почвы, кусочки скалы». См.: Виппер, 1922, с. 71—72.

Не так, однако, в древнем — доренессансном — искусстве. Изображение в средневековой живописи есть не столько копия какого-то отдельного реального объекта (часто оно как будто бы даже и не претендует на какое-либо подобие), сколько символическое указание на его м е с т о в изображаемом мире (т.е. в мире, его окружающем). Иными словами, задачей живописца является прежде всего изобразить в ц е л о м п о д о б н ы й мир (хотя в частностях он и может отличаться от того, что реально дано взору), иначе говоря, самостоятельный микромир, в целом подобный миру большому, — изображение же отдельных предметов предстает как функция от этой общей задачи. И, соответственно, каждое изображение в отдельности тогда может быть и не подобно изображаемым предметам.

Отсюда внешнему подобию отдельных объектов в иллюзионистической живописи противостоит подобие мира как целого в системе обратной перспективы (с возможными искажениями отдельных форм в параметрах этого изображенного мира). Можно было бы сказать тогда, что изображение в целом становится з н а к о м изображаемой действительности, а отдельные его фрагменты соотносятся со своими денотатами не непосредственно, но через отношение тех и других к целому[10].

Древний художник не может (или не стремится) изобразить просто стол, поскольку реально стол этот находится в окружающем его пространстве: поэтому художник должен изобразить прежде всего само это пространство (и здесь ему способствует динамическая зрительная позиция) и тем самым как бы поместить нас внутрь изображения.

Итак, перед художником стоит задача переорганизовать видимое пространство в пространство, в себе замкнутое, аккомодируя его к двумерной плоскости и ограниченности размеров картин.

---

[10] При этом надо иметь в виду, что общее пространство доренессансного живописного изображения может естественно члениться на совокупность микропространств, каждое из которых характеризуется собственной динамикой зрительной позиции. Иначе говоря, изображаемый мир распадается в этом случае на несколько относительно самостоятельных пространственных микромиров, в параметрах которых и даются находящиеся в них объекты (эти микромиры могут объединиться в одно целое в сознании воспринимающего зрителя уже на чисто содержательном, а не на формальном уровне). В этом случае с чисто формальной точки зрения картина распадается на несколько картин, входящих в определенные пространственно-временные отношения, к каждой из которых в отдельности и могут быть отнесены сделанные выше выводы. Ср. с. 191—193 наст. изд. (**илл. 8**).

Соотносятся прежде всего не стол в жизни и стол в картине, а мир жизни и мир картины (т.е. то пространство, в котором находится стол, и отражение этого пространства в картине). Перспективные закономерности служат для отождествления обоих миров, перевода (так сказать, «пересчета») с одного на другой. Конкретный же объект (например, стол) постигается через его место в мире (в том или другом); взятое в отдельности, изображение стола может быть непосредственно и не соотносимо с его денотатом (со столом реальным) — подобно здесь не столько само конкретное изображение, но, скорее, относительное соотношение (месту предмета в реальном мире соответствует место изображаемого предмета в мире картины[11]). Изображение стола, таким образом, служит прежде всего указанием на его место в изображаемом пространстве.

Тем самым конкретный объект дается в древней иконе (resp. — фреске, миниатюре) не с отдельной точки зрения какого-то лица (как это имеет место при прямой перспективной системе), но изображается в специальном микромире иконы (в целом подобном миру реальному), — и, следовательно, изображение это в общем не зависит от какой-то индивидуальной точки зрения[12]. Можно было бы сказать, что система древнего искусства связана не с наложением какой-то своей (личной) схемы на изображаемый мир, но с приятием и постижением реальностей («сгустков бытия») как они есть[13].

---

[11] Здесь имеются в виду, в первую очередь, физико-геометрические соотношения, но самый принцип имеет более общий характер: он может быть отнесен, в частности, не только к реальному, но и к некоторому условному символическому пространству (ср. в этой связи ниже, с. 274).

[12] На этом основании различие между обратной и прямой перспективой может связываться с «религиозной устойчивостью общего, народного сознания», противопоставленной «индивидуальному усмотрению отдельного лица с его отдельной точкой зрения, и притом с отдельною точкою зрения именно в данный момент» (см.: Флоренский, 1967, с. 385).

[13] Ср. замечание Б.Р.Виппера о контрасте между египетским и новым европейским искусством. «Контраст заключается в том, — пишет Виппер, — что египтянин не признает иллюзии пространства, этой мнимой глубины, на которой построена выразительность европейского искусства. Глубину пространства, которую европеец только предполагает в оптической иллюзии, египтянин хочет видеть в реальной протяженности, поэтому и фигуру рельефа он дает в ее реальной протяженности на стене. Он хочет показать все пространственные меры предмета: не только ширину и вышину, но также и глубину — вот почему он распластывает фигуру по стене, соединяя в одной реальной линии все измерения человеческого тела» (см.: Виппер, 1922, с. 55—56).

Итак, мы можем заключить, что в системе древнего искусства начало соотнесения изображения с действительностью лежит не в соотнесении отдельных предметов, но в соотнесении общего изображаемого мира. Соотносится прежде всего не некоторый фрагмент живописного произведения с соответствующим объектом реальности, но целый мир изображения с реальным миром. Более всего важно подобие целого, часть же определяется через отношение к целому. Это может быть противопоставлено принципам прямой перспективной системы, где картина предстает как совокупность изображений, каждое из которых непосредственно соотносится с изображаемым, т.е. непосредственно ему подобно; в целом же совокупность изображений может отражать реальную совокупность изображаемых. Тем самым целое здесь само может образовываться из частей[14].

Прямым следствием сказанного является замкнутость пространства древнего изображения[15]. Позиция древнего художника прежде всего не внешняя, а внутренняя по отношению к изображению: как говорилось, он изображает в первую очередь не самый объект, но пространство, окружающее этот объект (мир, в котором он находится), и, следовательно, помещает себя и нас как бы внутрь этого изображаемого пространства[16]. Мы (т.е.

---

[14] На основании сказанного можно было бы сделать вывод, что если система восприятия при обратной перспективе прежде всего аналитическая (от целого к части — хотя непосредственно за этим может быть и синтетическое объединение целых фрагментов живописного произведения в более крупное единство), то при прямой перспективе эта система — прежде всего синтетическая (от части к целому — хотя вслед за этим возможно аналитическое членение целого на более мелкие фрагменты). Разумеется, реально как правило имеет место эвристическое совмещение обоих порядков восприятия — но тем не менее мы можем, по-видимому, констатировать ту или иную преобладающую тенденцию (ср. отчасти сходную постановку вопроса, хотя и на ином материале, в работах Вёльфлина: Вёльфлин, 1934, с. 234; Вёльфлин, 1930).

[15] См. об этом: Жегин, 1970, с. 76 и сл.

[16] В первобытном искусстве художник вообще, по-видимому, может считать себя (свою зрительную позицию) неотъемлемой частью изображения, составляя с ним как бы одно целое.

Учет принципиально иной — сравнительно с нынешними художественными представлениями — позиции зрителя по отношению к произведению искусства в древности, может позволить в какой-то степени объяснить странный феномен перевернутого изображения, наблюдаемый иногда в искусстве каменного века, — когда, например, амулеты, изображающие людей и жи-

наш взгляд, взгляд зрителя) как бы входим в изображение, и динамика нашего взора следует законам построения этого микромира.

Таким образом, мы различаем внутреннюю и внешнюю (по отношению к изображению) зрительную позиции, т.е., иначе говоря, позицию наблюдателя, принадлежащую самому изображаемому миру, и позицию зрителя картины (изображения), находящегося, естественно, вне изображаемой действительности. Позиция художника может совпадать в принципе как с той, так и с другой позицией, т.е. он может принимать при построении изображения — в некотором конкретном случае — точку зрения наблюдателя, причастного к изображаемому миру, либо точку зрения зрителя картины, по необходимости отчужденную от этого мира[17]. Если со времени Ренессанса в европейском изобразительном искусстве принята внешняя позиция по отношению к изображению, то в средневековой живописи, так же как и в искусстве архаическом, художник обычно помещает себя как бы внутрь описываемой картины, изображая мир в о к р у г себя, а не с какой-то отчужденной позиции.

В этой связи особенно характерны некоторые древнейшие изображения, со всей определенностью указывающие на внутреннее положение художника в изображаемом пространстве. Таков, например, пейзаж на одном из рельефов во дворце Синаххериба в

вотных, подвешивались на шнурке в в е р х н о г а м и, см.: Формозов, 1966, с. 33, 36; Шустер, 1970; в последней работе предлагается семантическая интерпретация данного феномена (автор рассматривает подобные изображения как изображения мертвых), которая не обязательно противоречит нашей интерпретации. Ср. также характерные изображения перевернутого «мирового дерева» в архаической мифологии.

[17] Укажем, что соответствующие принципиальные авторские позиции («внешняя» и «внутренняя») вычленяются и в композиции литературного произведения. См. об этом с. 167 и сл. наст. изд. В той или иной степени они могут быть актуальны и для театрального представления (см. с. 11—12 наст. изд.). Парадоксальная (пародийно обыгранная) попытка передать замкнутость сценического пространства в театральной постановке была осуществлена Н.Н.Евреиновым в спектакле «Четвертая стена», поставленном им по пьесе собственного сочинения в петроградском театре «Кривое зеркало» в 1915 г. Оформлявший эту постановку художник Ю.П.Анненков пишет в своих воспоминаниях, что в этой пьесе «Евреинов разоблачал условность театральных постановок: на сцене всегда стоят т р и стены, с окнами, с дверьми и пр. Но ч е т в е р т а я стена непременно отсутствует, чтобы не прятать актеров от зрителей. Занавес в пьесе Евреинова раскрывался перед сценой, и все действие угадывалось по голосам, доносившимся из-за полураскрытых окон, и по редким появлениям персонажей перед этими окнами. Внутренность дома была скрыта» (см.: Анненков, II, с. 115; ср.: Евреинов, III, с. 43—70).

Ниневии (Ассирия, VIII в. до н.э.), где горы и деревья, изображенные по обеим сторонам реки, как бы распластаны на плоскости — по одному берегу реки верхушки гор и деревьев направлены вверх, тогда как по другую сторону они обращены вниз[18].

Подобного рода построения нетрудно встретить и в искусстве Древнего Египта: ср. относительно нередкое здесь изображение четырехугольного пруда, обнесенного деревьями, вершины которых обращены на все четыре стороны (например, роспись из гробницы визиря Рехмира, Новое царство[19]).

Можно сослаться также на характерное как для иконы, так и для более древнего искусства изображение крепости, башни которой распластаны на плоскости и устремлены от центра к периферии изображения: вниз, вверх, в стороны (см. **илл. 34**). Очевидно, что подобные изображения могут возникать только при том условии, что художник мысленно помещает себя в центр изображаемого пространства[20].

Не менее показательно в этой связи, что по иконописной терминологии правая часть изображения считалась «левой» и, напротив, левая часть изображения — «правой». Таким образом, отсчет производится не с нашей (зрителя картины) точки зрения, а с прямо противоположной зрительной позиции, которую можно отождествить с позицией внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображаемого мира. Эта терминологическая практика, несомненно, отражает восприятие древнего — доренессансного — зрителя[21].

---

[18] См.: Флиттнер, 1958, с. 260.

[19] См. иллюстрацию в кн.: Матье, 1947, с. 141, рис. 58.

[20] Подобные формы типичны и для детского рисунка (например, пруд с деревьями, расположенными вершинами по радиусам во все стороны, или хоровод с аналогичным расположением людей), причем очень характерна сама техника изображения такого рода в детском творчестве (см. **илл. 35**). Ребенок, начертив круг, поворачивает кругом лист бумаги — так, чтобы изображаемая фигура (дерево вокруг пруда или человек в хороводе) каждый раз была обращена вершиной от рисующего, а основанием к нему, соответствуя при проекции его собственному положению (см.: Бакушинский, 1925, с. 71—74; Тарабукин. Проблема пространства...). Движение листа бумаги относительно рисующего формально соответствует движению наблюдателя внутри изображаемого пространства. Итак, ребенок мысленно помещает себя в центр изображаемой действительности, как бы последовательно поворачиваясь кругом и передавая зрительные впечатления на каждой фазе такого поворота.

[21] См. специально об этом с. 297 и сл. наст. изд.

Признаком внутренней (по отношению к изображению) позиции художника могут служить и формы зеркального изображения, особенно характерные для архаического искусства, но встречающиеся (иногда в реликтовой форме) и в более позднее время. Формы зеркального изображения особенно наглядно проявляются в примитивных картографических рисунках, когда изображение предмета дается не таким, как его видит глаз наблюдателя, а каким он представился бы в зеркальном отражении[22]; художник, тем самым, находится как бы по ту сторону изображения (тот же эффект мог бы возникнуть в том случае, если бы художник наносил изображение на одной стороне плоскости, а зритель воспринимал бы просвечивающее изображение с другой стороны). Зеркальное изображение может быть отмечено и в египетском искусстве[23]. Так, характерной позой в египетском рельефе является изображение человека с выдвинутыми вперед левой рукой и ногой. Если же египетский художник отступает от этого, то он просто переворачивает рисунок слева направо, несмотря на несуразности, которые при этом происходят: так, часть передника, которая должна была приходиться на правый бок, переносится при этом на левый, скипетр, который носился в правой руке, оказывается в левой и т.п.; иначе говоря, изображение дается как бы отраженным в зеркале[24].

---

22 См.: Адлер, 1907, стлб. 47.

23 См.: Баллод, 1913, с. 43.

24 Для типологических аналогий ср. правила старинного театра, сформулированные в «Правилах для актеров» Гёте: «Если я должен подать руку, а по ситуации не требуется, чтобы это была непременно правая рука, то с одинаковым успехом можно подать и левую, ибо на сцене нет ни правого, ни левого» (§ 58); «Стоящий на правой стороне [имеется в виду правая сторона сцены с точки зрения актера, т.е. соответственно левая с точки зрения зрителя, смотрящего на сцену. — *Б.У.*] должен жестикулировать левой рукой, стоящий на левой стороне — правой, чтобы как можно меньше закрывать грудь» (§ 60). См.: Гёте, X, с. 285—286.

О зеркальных изображениях в античном и более позднем европейском искусстве см.: Щербаков, 1917. Ср. примеры зеркального изображения пейзажа или строений на фоне, приводимые у Мальмберга, 1905, с. 20—23 (не обязательно соглашаться при этом с тем объяснением, которое дает этому явлению сам Мальмберг).

Наконец, как показал Л.Ф.Жегин, формы так называемой «усиленно-сходящейся» перспективы (Niedersicht), нередко появляющиеся на периферии иконописного изображения, могут трактоваться как зеркальные по отношению к господствующим здесь формам обратной перспективы (см.: Жегин,

В более позднем, — и, в частности, средневековом — искусстве показателен также внутренний источник света в картине, переходящий в затемнение на первом (периферийном) плане картины. Это внутреннее освещение соответствует внутренней позиции наблюдателя (художника) в изображении[25].

Но прежде всего использование внутренней или внешней точки зрения проявляется в той перспективной системе, которую применяте живописец. Действительно, классическая прямая (линейная) перспектива представляет изображение таким, как оно воспринимается извне (со стороны), т.е. с какой-то фиксированной точки зрения — в н е ш н е й по отношению к изображаемой действительности[26]. Соответственно, картина рисуется здесь так, как может рисоваться, скажем, вид из окна — с непременным пространственным барьером между изображающим художником и изображаемым миром. Можно сказать, что в системе прямой перспективы точка зрения художника совпадает с точкой зрения зрителя (картины).

Между тем, в системе обратной перспективы точки зрения художника и зрителя (картины) — не совпадают. В отличие от перспективы прямой, система обратной перспективы предполагает не внешнюю, а внутреннюю позицию художника: именно в связи с тем, что художник не огражден от изображаемого мира, а ставит себя в позицию наблюдателя, причастного ему, и становится возможным его активное перемещение внутри этого мира, т.е. динамика зрительной позиции, которая, как говорилось, и обусловливает формы обратной перспективы.

На внутреннюю позицию художника по отношению к изображению указывает и такое характерное для обратной перспективы обстоятельство, как сокращение размеров изображения по мере

1970, с. 59). Об «усиленно-сходящейся» перспективе см. вообще специальное исследование: Рате, 1938.

[25] См.: Жегин, 1970, с. 60, 100; там же о связи позиции наблюдателя и источника освещения.

[26] Самый принцип линейной перспективы вообще предполагает какую-то воображаемую прозрачную стену, на которую проецируется зрительный луч. Ср. в этой связи известные опыты Дюрера по устройству механизма для перспективного рисования — или же «прозрачную завесу» (velo, taglio) у Альберти («О живописи», кн. II — Альберти, 1651, с. 24; Альберти, I, с. 43).

Эта мысленная стена и знаменует тот необходимый барьер, который существует между художником и изображаемой действительностью при перспективном изображении.

приближения к переднему плану, т.е. к зрителю картины (а не по мере удаления от него, как это имеет место при перспективе прямой). Действительно, это явление может быть понято в том смысле, что сокращение размеров изображения в зависимости от удаления здесь дается не с нашей точки зрения (т.е. точки зрения зрителя, занимающего постороннюю по отношению к картине позицию), но с точки зрения нашего визави — некоего абстрактного внутреннего наблюдателя, который мыслится помещенным в глубину картины[27].

В соответствии со сказанным произведение средневековой (и вообще доренессансной) живописи изображает не «окно в природу» — как это позднее прокламировали теоретики эпохи Возрождения (ср. «fenestra aperta» Альберти, «pariete di vetro» Леонардо да Винчи), а затем особенно импрессионисты, — не часть, механичес-

---

[27] См.: Вульф, 1907; мнение Вульфа развивал, существенно дополняя, П.А.Флоренский в своих лекциях по анализу перспективы (см. об этом: Бакушинский, 1923, с. 228). Отчасти близкие мысли содержатся в книге: Ригль, 1908, с. 49, где элементы обратной перспективы в античном искусстве объясняются «ориентировкой от объекта, а не от субъекта». См. в этой связи также: Грабарь, 1945, где внутренняя позиция средневекового художника связывается с философией Плотина, а именно с тем его положением, по которому зрительное впечатление создается не в душе воспринимающего, а там, где находится объект.

Определенные указания на связь форм обратной перспективы с внутренней (по отношению к изображаемой действительности) зрительной позицией дают и наблюдения над детским рисунком: в самом деле, дети нередко интерпретируют соответствующие формы в собственном творчестве именно со ссылкой на позицию внутреннего наблюдателя, противоположную позиции зрителя картины. Вот один из характерных случаев такого рода (о нем любезно сообщил нам проф. М.Валлис): мальчик нарисовал мост, причем фигуры на переднем плане были изображены меньшими, нежели сам мост. Его спросили: почему ты так нарисовал, разве ты не знаешь, что то, что вблизи нас, кажется бóльшим, а то, что дальше от нас, — меньшим? Он ответил: «Да, но ведь я стою на мосту». В другом случае маленький художник изобразил дорогу, сокращающуюся в обратном направлении (т.е. не от нас, а к нам) и мотивировал это тем, что «люди оттуда пойдут» (см.: Бакушинский, 1925, с. 115—116). Иначе говоря, на дороге должны были быть изображены люди, которые, естественно, должны были быть обращены к нам лицом (фронтальное восприятие вообще характерно для детского творчества) и дорога была дана с их точки зрения; автор изображения ставит себя в позицию изображаемых лиц и видит пространство их глазами. Ср. в этой связи выше, с. 254, примеч. 20.

ки отделенную от целого, но особым образом переорганизованное (в пределах рамы) пространство — пространство в себе замкнутое[28].

Косвенное отражение противопоставления внешней и внутренней точек зрения можно обнаружить, между прочим, и в архитектуре. Характерно, например, что купольный храм заменяется в России шатровым примерно в то же время, когда здесь возникает реакция на старые эстетические нормы (XVI—XVII вв.). При этом купольный храм воспринимается как жилище Бога, небо, простертое над землей: более важной здесь была внутренняя точка зрения и внутренняя архитектура храма. Между тем, шатровый храм выражал идею устремления к небу — ориентированную, соответственно, на внешнего наблюдателя, на взгляд со стороны[29].

Весьма показательно в связи со сказанным, что в древнем изобразительном искусстве иногда дается символическое изображение чьих-то глаз (см. **илл. 31**), никак как будто бы не связанное с общим построением живописного произведения. Это явление встречается, в частности, в египетском искусстве, в искусстве античном и, наконец, средневековом[30]; оно может долго сохраняться в той или иной иконописной традиции. Представляется вероятным, что глаза эти символизируют точку зрения некоего абстрактного зрителя внутри изображаемой действительности (в определенных случаях его возможно отождествить с Божественным Наблюдателем), с позиции которого и представлено соответствующее изображение. Укажем в этой связи, что у русских иконописцев

---

[28] Характерно в этой связи, что произведение древней живописи не может быть мысленно продолжено, как может быть, например, часто продолжена в нашем представлении картина импрессиониста. С этим же связано и то, что для доренессансного искусства относительно мало характерна незаконченность форм, столь обычная в новой живописи, когда границы изображения проходят непосредственно по фигурам людей, животных, предметов, соответственно их обрезая. См. ниже, с. 291—292.

[29] См.: Иоффе, 1944—1945, с. 238—239.

[30] Указанное явление в свое время было специально отмечено П.А.Флоренским, который посвятил ему одну из своих неопубликованных работ: явление это отмечает, между прочим, и Г.К.Честертон в своем труде о Фоме Аквинском (см.: Честертон, 1991, с. 322). Об изображении глаз в буддийском искусстве см.: Семека, 1969, с. 121, примеч. 40. Отметим еще «изображение, напоминающее по своей форме глаз» на примитивном рисунке-карте туземцев Новой Гвинеи (см. в изд.: Адлер, 1907, стлб. 55—56, причем Адлер вынужден трактовать это изображение как своеобразную особенность рельефа, что совсем не обязательно).

еще и в XIX в. был обычай писать на иконе так называемый «великий глаз» и подписывать: Бог[31].

С другой стороны, любопытно в той же связи мнение Эйзенштейна, который усматривал в японских гравюрах изображение ресниц человека, как бы смотрящего на запечатленный мир[32]. Если соглашаться с этой трактовкой, можно считать, что эти ресницы, напротив, символизируют точку зрения абстрактного зрителя вне картины (абстрактную позицию внешнего наблюдателя).

Мы говорили о внутренней позиции художника в доренессансном искусстве. Но наряду с точкой зрения внутреннего зрителя в произведении средневековой живописи может присутствовать и внешняя по отношению к изображению точка зрения (точка зрения постороннего наблюдателя, совпадающая с точкой зрения возможного зрителя картины).

Это относится прежде всего к р а м к а м живописного произведения; под «рамками» при этом понимаются условные приемы и формы, служащие для обозначения границ изображаемой действительности, — будь то непосредственно обозначенные границы картины или вообще живописного произведения (в виде специально очерченной линии или же в виде изображения оконной рамы, дверного проема, раздвинутых завес; в конечном же счете сюда относятся и рама картины или ковчег иконы) или специальные композиционные формы, появляющиеся на периферии живописного изображения. Рамки, тем самым, обозначают рубеж от внешнего (по отношению к изображению) мира к внутреннему миру живописного произведения; при этом рамки принадлежат именно пространству внешнего зрителя, а не воображаемому трехмерному пространству, представленному в изображении[33]. Соответственно,

---

[31] Специальное упоминание об этом обычае (вместе с возражениями против него) можно встретить в старообрядческих сочинениях по иконописи. См., например, в рукописном сборнике собр. Богданова Гос. Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (шифр: 0-I-352), л. 12 об. Ср. также: Нильский, 1863, с. 9.

Можно сослаться в этом же плане на характерный для архаических текстов мотив глаза Бога, в связи с мифологическим «мировым деревом» (например, в «Эдде» глаз бога Одина в корнях дерева).

[32] См.: Эйзенштейн, III, с. 516. На это наблюдение любезно обратил наше внимание Вяч.Вс.Иванов.

[33] Ср. Шапиро, 1969, с. 227. См. к дальнейшему с. 179 и сл. наст. изд.

специальные формы, ориентированные на внешнего зрителя (зрителя картины), и могут образовывать рамки живописного произведения.

Вообще: внутренняя зрительная позиция (позиция внутреннего наблюдателя) характеризует в этом случае основную (центральную) часть изображения, внешняя же позиция (соотносимая с позицией зрителя картины) характеризует его периферию. Поскольку изображаемое пространство в целом предстает как пространство в себе замкнутое, постольку внешняя точка зрения может в принципе проявляться не только по краям изображения, но и на его фоне и переднем плане (proscenic foreground)[34]. Но в первую очередь это относится именно к формальным рамкам живописного произведения.

Указанное совмещение «взгляда изнутри» (в основной части живописного произведения) и «взгляда извне» (на его периферии) проявляется как в чередовании вогнутых форм обратной перспективы в центре изображения и подчеркнуто выпуклых форм так называемой «усиленно-сходящейся» перспективы (Niedersicht) по его краям[35], так и в характерной для русской иконописи передаче интерьера, когда то же здание, которое в центральной части изображения представлено в интерьере, по его краям дается в экстерьере — и таким образом мы можем одновременно видеть, например, внутренние стены комнаты и крышу того здания, которому принадлежит эта комната (см. **илл. 4, 5, 7**)[36].

---

[34] При этом нужно подчеркнуть, что внешняя зрительная позиция не имеет самостоятельного значения, а выступает в функциональном противопоставлении по отношению к внутренней зрительной позиции, т.е. периферийные формы отмечены прежде всего как нарушение основных приемов изображения. Соответственно в каких-то специальных случаях периферия может обозначаться применением таких приемов изображения, которые невозможны в основной части живописного произведения. Об общности формальных приемов на периферии изображения см. с. 204—205 наст. изд.

[35] См.: Жегин, 1970, с. 56—64. Ср. наст. изд., **илл. 11, 12.**

[36] С другой стороны совмещение «внутренней» и «внешней» зрительной позиции при передаче интерьера может приводить к крайне своеобразной системе, когда внутри интерьерного разреза (вид «изнутри») помещается экстерьер (вид «снаружи») того самого здания, которое дается в интерьере. См., например, такое совмещение в клейме «Положение Параскевы Пятницы во гроб» новгородской иконы XVI в. «Параскева Пятница в житии» из Дмитровского краеведческого музея; см. **илл. 36.**

Переход от внешней зрительной позиции к внутренней при изображении интерьера может быть обозначен достаточно резко, вследствие чего появляются характерные как бы разрезанные формы. Ср. изображение луковки храма

Именно поэтому, как это иногда отмечается исследователями, икона, как и вообще древнее живописное изображение, не нуждается в раме[37] — сами формы, ориентированные на «внешнюю» точку зрения, образуют естественные рамки изображения[38]. Между тем, в искусстве нового времени какие-то условные рамки, ограничивающие изображение, необходимы; именно рамки организуют изображение[39] и придают ему семиотическую значимость[40].

В определенных случаях внутренняя и внешняя зрительная позиции могут вступать в конфликт друг с другом. В этом отношении показательна средневековая полемика о месте, которое должны занимать апостолы Петр и Павел по отношению к Христу в изображении[41], т.е. полемика о том, должен ли Петр находиться справа от

в левом верхнем углу на иконе Покрова 2-й пол. XV в. из собрания Гос. Третьяковской галереи; см. **илл. 37**.

Таким же образом следует трактовать и обломы формы по краям изображения, маскируемые обычно в виде пещер, руин, ступеней и т.п. (см.: Жегин, 1970, с. 61—62 и табл. XV); эту же функцию, кстати, могут выполнять и «иконные горки». Любопытно, что на примитивных картографических изображениях нередко можно наблюдать, как констатирует Б.Ф.Адлер, «на краях или у начала чертежа сеть беспорядочных, запутанных линий, не имеющих никакого отношения к карте», которые предшествуют по времени нанесению основного рисунка (см.: Адлер, 1907, стлб. 52). Исследователь считает, что «линии эти доказывают неумение рисовать вообще и нерешительность, с чего начать рисунок». Можно полагать, однако, что линии эти призваны именно обозначить переход от внешнего (посюстороннего) мира к миру самого изображения.

[37] См.: Лазарев, 1954, с. 246; Жегин, 1970, с. 61.

[38] Переход от «внутренней» точки зрения к «внешней» как формальный прием, обозначающий естественные рамки художественного произведения, может быть прослежен не только в живописном, но и в словесном искусстве. См. об этом на с. 181 и сл. наст. изд.

[39] Это связано как с незамкнутостью перспективного изображения, так и с тем, что последнее может произвольно члениться на более мелкие изображения (ср. выше, с. 249—250).

[40] Ср. в этой связи уже упомянутый выше прием обозначения рамок в картине в виде изображения по краям картины оконной рамы, дверного проема, раздвинутых завес и т.п.

[41] См. об этой полемике: Шапиро, 1969, с. 233. В отношении важности вообще правой позиции в данном случае ср. любопытное наблюдение грузинского путешественника нач. XVIII в. относительно римских церквей св. Петра и св. Павла (в каждой из которых хранится прах обоих святых) «в церкви святого Петра наверху по правой стороне погребен святой Петр, а по левой — святой Павел. А в церкви святого Павла — справа святой Павел, а слева святой Петр» (см.: Орбелиани, 1969, с. 72).

Христа (т.е. в правой позиции относительно зрителя, смотрящего на изображение) или же по правую руку Христа (т.е. в правой позиции относительно самого Христа). Очевидно, что конфликт вызван здесь наличием двух противоположных художественных систем (внешней и внутренней по отношению к изображению), в каждой из которых может быть интерпретировано данное изображение[42].

Подобные проблемы в свое время были актуальны, между прочим, и в литургическом действе. Так, известный Никита Добрынин в XVII в. восставал против никоновских нововведений, согласно которым правой стороной престола в литургии объявлялась та, которая ранее считалась левой. Выступая против этого, Никита писал, что «на дискосе богородичная часть одесную святаго агньца полагается, а не от потыря (т.е. потира)... Изящно о том свидетельствуют в церквах Божиих дейсусы на иконах, что Богородица пишется одесную Сына своего Христа Бога нашего, а не ошуюю»[43]. Иначе говоря: если ранее, до раскола, правая сторона считалась от агнца, олицетворяющего Христа и занимающего центральное место в литургическом действе (внутренняя

---

[42] С этим правомерно сопоставить разный порядок крестного знамения в различных традициях: справа налево (как в православной традиции) или слева направо (как у католиков или монофизитов). Можно считать, что разница в порядке обусловлена здесь тем, с чьей точки зрения ведется отсчет. Ср. в этой связи обусловленность порядка наложения крестного знамения в православной традиции: человек крестится справа налево, но другого крестит слева направо, т.е. как бы с точки зрения своего визави. Можно считать, таким образом, что в обоих случаях имеет место порядок справа налево с точки зрения того, к к о м у обращено крестное знамение. Между тем, в других традициях (например, в католической) порядок наложения крестного знамения остается одним и тем же вне зависимости от того, крестится ли человек сам или крестит другого, т.е. здесь имеет место использование некоторой постоянной точки зрения. Эта постоянная точка зрения, очевидно, принадлежит Божественному Наблюдателю.

[43] См.: Румянцев, 1916, приложения, с. 233, примеч. 2. Ср. аналогичное заявление соловецких иноков в тот же период и вызванное теми же причинами: «Во святилищи Божии почала быть смута: во единой службе овии де от священник [т.е. из священников. — *Б.У.*] причащаются с правую страну святаго престола, как от тебя, государя [от архимандрита. — *Б.У.*], причащаются, а инии де с левую страну, и в том де у них гнев и вражда промежь себя...». В соборном приговоре об этом говорится: «учинилась в монастыре, в братье и в мирских людях, великая смута... подаяние божественных и животворящих таин, тело Христово, учали подавати священницы священником и диаконом иной с северную страну, а иной с летьную страну, и о том у них в церкви Божии и в олтаре во время божественныя службы и святаго причащения стала чмута [sic!] и вражда велия» (см.: Субботин, III, с. 19, 40, ср. также с. 41—42; оба цитируемых документа относятся к 1663 г.).

по отношению к действу точка зрения), то после раскола правая сторона стала определяться в отсчете от священнослужителя (можно сказать, внешняя по отношению к действу точка зрения). В оправдание старого порядка Никита ссылается на деисусные иконописные изображения, где Богородица всегда изображается по правую руку Христа. Можно видеть здесь определенную смену как эстетических, так и идеологических представлений.

3 Суммирование зрительного впечатления как принцип организации древнего изображения

Уже из сказанного может быть видно, что в древнем искусстве большую роль играет с у м м и р о в а н и е зрительного впечатления. Это относится не только к изображению отдельных предметов (о чем пойдет речь непосредственно ниже), но и к общей системе живописного произведения, когда суммируется в одно взгляд зрителя изнутри (проявляющийся в формах основного плана) и внешний взгляд, взгляд снаружи (формы переднего плана). Можно сказать, таким образом, что суммирование, т.е. синтез зрительного впечатления, представляет собой основной момент в построении древнего изображения.

Можно выделить при этом д в а п р и н ц и п а суммирования, которыми определяются и различные процедуры чтения изображения.

В одних случаях художник сам суммирует свои зрительные впечатления (возникающие в процессе динамики зрительной позиции или динамики самого объекта) — нам же в этом случае представлены в произведении р е з у л ь т а т ы с у м м и р о в а н и я. При этом в результате суммирования зрительного впечатления художником происходят определенные деформации изображаемого объекта.

Так, древний художник может суммировать зрительные впечатления от многостороннего охвата предмета в п р о с т р а н с т в е — например, для передачи объема предмета; в результате такого суммирования развертываются плоскости предмета и появляются характерные формы обратной перспективы.

Для древнеегипетского искусства, как это было показано в свое время В.К.Мальмбергом[1], характерно синкретическое совмещение в изображении фаса и профиля (что особенно наглядно проявляется в изображении туловища, где совмещаются две линии — линия груди и живота, данных в профиль, и линия спины или груди, данной «en face»; ср. также сочетание профильного изобра-

---

[1] См.: Мальмберг, 1915.

жения головы и фронтального изображения обоих глаз); эту особенность изображения также можно представить как результат суммирования при многостороннем охвате объекта в пространстве.

В результате суммирования зрительного впечатления во времени — например, для передачи движения — появляются формы «кручения», когда в изображении движущейся фигуры совмещены различные положения при движении. Ср. парадоксальный пример кручения фигуры на византийской миниатюре с изображением пророка Михея (из рукописи Ветхого Завета IX века, библиотеки Киджи в Риме)[2]: голова пророка повернута на 180 градусов относительно его туловища (**илл. 38**). Характерным примером здесь может служить также фигура трубящего ангела из фрески Дмитриевского собора во Владимире или изображение корабля из «Жития Николы» XVI в. (нос корабля показан снизу, корма — сверху) (**илл. 39**).

Тем же — т.е. суммированием во времени для передачи движения и совмещением в изображении различных стадий движущейся фигуры — объясняются и изображение пятиногого быка в ассирийской скульптуре[3]; аналогичные приемы можно обнаружить и в современном искусстве[4].

---

[2] См.: Уваров, 1890, с. 96.

[3] В подтверждение того, что известные ассирийские пятиногие изображения крылатых быков специально были рассчитаны на движение зрителя, можно указать, что пять ног имели только те изваяния, которые стояли при входе, по углам входных дверей: они были поставлены с таким расчетом, что входящему человеку должно было казаться, что быки оживают и поворачиваются к нему (см. описание этого эффекта в книге: Флиттнер, 1958, с. 33—34).

[4] Показательно резкое возражение против подобного приема у Леона Баттиста Альберти, провозвестника нового, перспективного видения мира, утверждающего изображение действительности в один заданный момент и с одной фиксированной точки зрения. Так, в трактате «О живописи» (кн. II) Альберти пишет: «Некоторые изображают такие резкие движения, что на одной и той же фигуре одновременно видны и грудь и спина — вещь столь же невозможная, сколь и непристойная. Они же считают это похвальным, ибо слышали, что такие картины, где отдельные фигуры дико разбрасывают члены, кажутся очень живыми, и делают из них учителей фехтования и фокусников без какого-либо художественного достоинства. Но этим не только отнимается у картины всякая прелесть и изящество — такой образ действия обнаруживает и чрезмерно необузданный и дикий нрав художника» (цит. по переводу П.А.Флоренского, см.: Флоренский, 1993, с. 260). Ср.: «Le attitudini & i moti troppo sforzati esprimono e mostrano in una medesima imagine, che il petto & le reni si veggono in una sola veduta, il che essendo impossibile e farsi, è ancora inconuenientissimo à vedersi. Ma perche questi tali senton che quelle imagini paiono maggiormente più viue, quanto

В том же плане может трактоваться также характерное распластанное изображение скачущего коня, летящего с выброшенными вперед передними ногами и отброшенными назад задними, которое в свое время было специально исследовано С.Рейнаком[5]. Это изображение, встречающееся в искусстве самых разных культур, представляет собою результат суммирования во времени двух разных поз, которые не могут быть фиксированы одновременно в реальном движении. Действительно, как показывает кинопленка, ни при каком аллюре конь не может принять позиции, запечатленной на изображении.

Понятно, что если суммирование зрительного впечатления в пространстве связано в данном случае с динамикой зрительной позиции художника, то суммирование во времени обусловлено динамикой изображаемого объекта относительно зрительной позиции. При этом иногда бывает отнюдь не просто определить, когда деформация фигуры происходит в результате суммирования зрительного впечатления в пространстве (как в примере с египетскими изображениями), а когда она вызвана суммированием во времени (как в только что приведенных примерах). Здесь приходится привлекать соображения семантического порядка. В то же время можно предположить, что иногда то и другое (т.е. движение зрительной позиции и движение изображаемого объекта) нейтрализуется в древнем изображении.

Вышеприведенные примеры иллюстрируют один из возможных принципов суммирования в древнем искусстве, а именно, тот случай, когда в изображении представлены результаты суммирования. В других случаях художник стремится передать не результаты суммирования, но н е п о с р е д с т в е н н о з р и т е л ь н ы е в п е ч а т л е н и я — и нам (зрителю) самим предоставляется их суммировать.

---

più fanno sforzate attitudini di membra, però sprezzata ogni dignità della pittura, vanno imitando in ciò quei moti de' giocolatori. La onde non solo le opere loro sono ignude, e senza gratia, o leggiadria alcuna, ma esprimono ancora il troppo ardente ingegno del pittore» (Альберти, 1651, с. 35; ср.: Альберти, I, с. 52).

Характерно, что Альберти вполне осознает еще функцию данного приема (что не всегда способен сделать нынешний зритель), но он просто кажется ему грубым и неизящным. Иначе говоря, подобный прием кажется ему не столько с т р а н н ы м, сколько просто-напросто н е у д а ч н ы м.

[5] См.: Рейнак, 1925.

Например, движение во времени изображается в этом случае фиксацией последовательных стадий при движении, напоминающей отдельные кадры кинопленки; в качестве типичного примера здесь можно привести изображение казни в композиции «Казнь Иоанна Предтечи», где голова Предтечи показана дважды — в разные моменты времени (**илл. 40**).

Подобным образом построенное изображение называлось, по русской иконописной терминологии, «сложным переводом»; характерная его особенность — повторение в пределах одного изображения какой-то фигуры в разных позициях или ситуациях, т.е. в разные временны́е пункты[6]. В русской иконописи прием этот особенно часто можно встретить в клеймах, которые могут органически переходить одно в другое, без какой-либо границы между изображениями разных сцен, создавая таким образом единую временну́ю направленность житийного повествования[7]. Не менее распространен данный прием и в русской миниатюре, причем здесь направленность времени не всегда обозначена (**илл. 41**).

Особенно показательны в этом отношении примеры из миниатюр Царственной книги XVI в., отмеченные Ф.И.Буслаевым[8]. Пострижение великого князя Василия Ивановича, лежащего на смертном одре, изображается таким образом, как, вообще говоря, могли бы быть изображены два человека на одном ложе: князь без царского венца целует икону, и он же рядом лежит в венце, как бы уже приложившись к иконе (**илл. 42**). На другой миниатюре

---

[6] Данный прием восходит к глубокой древности; он отмечается, в частности, в искусстве Древнего Востока (см.: Флиттнер, 1958, с. 247, 261), но истоки его вообще могут быть прослежены вплоть до каменного века (см., например: Формозов, 1966, с. 66, где описывается подобный прием в изображении, восходящем к концу мезолита или началу неолита). Об этом приеме в древнерусском, византийском и раннем итальянском искусстве см.: Вульф, 1929. Попытки возродить этот прием можно встретить в искусстве XX века.

[7] Мы говорим здесь о повторении одной фигуры в пределах одного и того же изображения (когда повторяемые фигуры объединяются единым фоном и общими рамками), но следует указать, что и самый принцип клейм в иконах, т.е. изображений, передающих житие того или иного святого в виде наиболее характерных сцен, упорядоченных во временно́й последовательности (ср. этот же прием в эфиопских миниатюрах, в русском лубке, а также и в современных «комиксах»), имеет непосредственное отношение к обсуждаемой проблеме. В этом плане особенно характерны традиционные серии эфиопских миниатюр, аналогичных кинокадрам, которые в совокупности образуют последовательное сюжетное повествование.

[8] См.: Буслаев, 1910а, с. 317.

два изображения великого князя в разных стадиях пострижения комбинируются, накладываясь одно на другое; иначе говоря, две фигуры, сначала постригаемая, а потом уже постриженная, представлены на одном ложе, но не рядом, а одна поверх другой — так, как могли бы быть изображены два человека, лежащие друг на друге; любопытно, что изображение постригающего митрополита при этом дублируется, т.е. он показан дважды у одного и того же ложа (**илл. 43**).

Из наиболее характерных иконографических сюжетов, где применяется этот же прием, укажем на композицию «Успения»: душа Богоматери часто изображается здесь дважды — один раз в руках у приемлющего ее Христа, который стоит у ее одра, и затем возносимая держащими ее ангелами.

Как можно видеть, время здесь вводится в живописное произведение приемом чисто кинематографическим, т.е. расчленением непрерывного движения на отдельные фиксированные элементы покоя.

Аналогичный же принцип можно выявить и в передаче явления в п р о с т р а н с т в е, а не во времени: т.е. фиксируются отдельные моменты, которые нам (зрителю) предстоит объединить в одно целое. Например, на египетских изображениях дается иногда правое и левое изображение одного и того же бога, т.е. одна и та же фигура показана как справа, так и слева[9], — причем зрительные впечатления от охвата с разных сторон не суммированы здесь в одном изображении (как это было бы в предыдущем случае), но даются как разные изображения (которые нам самим, т.е. зрителю, предоставляется суммировать в одно целое)[10].

В этой же связи очень характерна округлость форм, столь частая в древнем искусстве и особенно в византийской и древнерусской живописи. Отметим, что округлость форм указывает на фик-

---

[9] См.: Мальмберг, 1915, с. 3. При этом характерно, что в таких парных изображениях на одном изображении обе ноги показываются левыми, а на другом — правыми (что опознается по положению большого пальца). При последующем объединении в процессе суммирования эта ненормальность должна исчезнуть.

[10] Аналогичный эффект может быть достигнут и в реальном опыте: когда мы подносим какой-либо предмет достаточно близко к лицу, мы видим не одно изображение, а два, причем в разных ракурсах, т.е. имеет место разобщение зрительных образов — правого и левого — от одного и того же предмета, в принципе аналогичное только что описанному приему живописного изображения.

сацию зрительного взора (в связи с округлым характером нашего поля зрения); ее можно противопоставить динамике зрительной позиции, которую имеем в предыдущем случае (при первом принципе суммирования, о котором мы говорили выше). Иногда все изображение строится из сочетания разрозненных округлых форм, т.е. сочетания отдельных фиксированных взглядов (ср., например, изображения ликов у Феофана Грека[11]).

Иначе говоря, в одном случае имеет место динамика зрительного взора: мы последовательно скользим по предмету, огибая его с разных сторон. В этом случае изображение предмета материально, он имеет объем (действительно, наш взгляд огибает его). В других случаях мы бросаем отдельные дискретные взгляды (которые мысленно суммируем) и в результате получаем мозаику таких взглядов. В этом случае изображение предмета нематериально, не передается его объемность: наш взгляд скользит по нему, но не огибает его (это особенно явно при изображении нимбов в иконах)[12].

Для иллюстрации сказанного представим себе поведение прожектора при освещении некоторой поверхности. Прожектор может последовательно скользить по предмету или же давать по очереди вспышки в разных местах. Можно видеть, что оба приема употребительны в древнем искусстве (и, в частности, в иконописи).

В отдельных случаях оба принципа суммирования, о которых шла речь, могут синкретически сочетаться в изображении одной и той же фигуры. Так, в росписи, изображающей «Искушение», на гульбище Троицкого собора костромского Ипатьевского монастыря (работы палехских мастеров нач. XX в.) в одном изображении сум-

---

[11] Характерно множество бликов («отметок») у Феофана, которые обычно можно соотнести с округлостью форм. При этом наличие бликов нельзя объяснить светотеневым эффектом, поскольку они могут появляться и на наиболее затемненных частях изображения (например, на кончиках пальцев, хотя руки обращены к зрителю тыльной своей стороной, и т.п. — см. об этом: Лазарев, 1961, с. 43); в большинстве случаев они указывают скорее на фиксацию взгляда.

[12] Ср., с другой стороны, возможное в западном христианском искусстве представление нимба в ракурсе; о случаях (исключительных) такого изображения в сербской миниатюре XIV в. см.: Попова, 1968, с.188.

Характерно, что в том — крайне редком — случае, когда святой изображается на русской иконе со спины, нимб показывается п о з а д и святого, помещаясь как бы перед его лицом (см. ниже, с. 281, примеч. 17, о таком изображении на иконе сер. XVII в.): это связано именно с нематериальностью нимба, который как бы всегда виден постороннему наблюдателю за святым, независимо от положения фигуры последнего.

мированы две сцены — Ева, берущая яблоко от змеи, и Ева, дающая его Адаму, — таким образом, что в результате суммирования Ева одной рукой принимает яблоко, а другой протягивает это яблоко Адаму (**илл. 44**). Изображение яблока тем самым дублируется, что с определенностью указывает на применение второго из отмеченных приемов, но в то же время, изображение самой Евы представляет собой результат суммирования во времени двух разных поз, т.е. здесь применен первый прием. Можно сказать, таким образом, что в изображении Евы прослеживается первый принцип суммирования, тогда как в изображении яблока художником применен второй принцип.

В точности то же явление мы находим на миниатюре византийской рукописи-свитка XI—XII в. собрания Библиотеки Академии наук, где изображен игумен монастыря, получающий посох — символ пастырской власти — от Иоанна Предтечи; при этом Предтеча не вручает посох самому игумену, а передает его через какого-то святого — последний выступает таким образом как посредник между Иоанном Предтечей и игуменом[13]. Иоанн Предтеча представлен в верхней части миниатюры; в его правой руке посох, и он передает его святому, изображенному вместе с игуменом в нижней части миниатюры. Тот берет посох левой рукой, а правой передает тот же — еще раз изображенный! — посох стоящему рядом с ним игумену (**илл. 45**).

Нет необходимости усматривать в данном случае устойчивую иконографическую традицию: просто византийский миниатюрист XI—XII в. и русский мастер XX в. исходят из одних принципов изображения, они одинаково понимают возможности языка изобразительного искусства.

Сравнивая оба приема суммирования в древнем искусстве, мы видим, что в определенном смысле эти приемы могут быть признаны противоположными. Действительно, в одном случае имеет место активность художника (когда художник запечатлевает на картине результаты суммирования зрительного впечатления, полученного либо в результате динамики его взора — при суммировании в трехмерном пространстве, либо в результате динамики самого изображаемого объекта — при суммировании во времени). В другом же случае имеет место активность зрителя, когда зритель по-

---

[13] См.: Фармаковский, 1901, с. 329; Лихачева, 1976, с. 138.

следовательно читает изображение, суммируя затем свои зрительные впечатления[14]. В этом последнем случае определенное значение имеет порядок чтения изображения: заметим, кстати, что порядок этот может, по-видимому, существенно различаться в разных культурах — ср. различные изображения временной направленности в разных искусствах[15].

---

[14] Необходимо заметить, что эта активность зрителя, по-видимому, совершенно иного рода, чем та, которая имеет место в более позднем искусстве (и о которой писал, в частности, Лессинг в «Лаокооне»). В более позднем искусстве нам часто приходится домысливать, чем вызвано то или иное изображение, тот или иной ракурс, т.е. искать какую-то объединяющую — и объясняющую — ситуацию. Например, резкий поворот или наклон человеческой фигуры (в котором человек не может, по всей видимости, долго находиться) заставляет нас предположить, что фигура эта находится в движении, — точно так же, как выражение лица или характерный жест помогает нам однозначно интепретировать ту или иную ситуацию; и т.п. Иначе говоря, здесь происходит ссылка на «логику вещей» (и, следовательно, на знание этой логики зрителем, т.е., так сказать, на его сообразительность). Соответственно, резкий поворот формы становится здесь з н а к о м всего движения, а иногда и всей ситуации. Отсюда понятно, что из всех моментов, соответствующих движению фигуры, здесь должен быть выбран самый характерный, наиболее выразительный (для всего движения или вообще — для всей ситуации), хотя — и именно поэтому — быть может, и не самый обычный момент.

Не так, однако, в древнем искусстве, где, видимо, суммирование происходит по более определенным законам: процесс суммирования (в том числе и суммирования зрителем) относится здесь, скорее, к в н у т р е н н и м правилам построения древней изобразительной формы, к ее грамматике, а не к внешним факторам (таким, как логика или сообразительность зрителя или анализ соответствующей ситуации в реальном мире). Суммирование (и вообще понимание) здесь происходит более автоматически, и, вероятно, этот процесс не связан непосредственно с эстетическим восприятием, как это имеет место в более позднем искусстве. Отсюда скупость и лаконизм жестов, величавость поз, характерная для древнего искусства. (Заметим, что лаконичность мимики в древней живописи можно сопоставить — продолжая высказывавшуюся здесь мысль о связях живописи и театра — с традиционным отсутствием мимики лица у актера в средневековом мистериальном театре; см. о театре в этой связи: Гвоздев, 1924, с. 100.)

Разумеется, речь выше шла об общих тенденциях: возможно совмещение обоих приемов, т.е. обоих способов активности зрителя в картине. При этом для относительно более позднего искусства характерно, что если совмещение это в нем и имеет место, то обычно в строго ограниченной области (так, оба способа применяются иногда в картине для противопоставления основного и заднего плана (фона) — их можно обнаружить, например, в «Св. Себастиане» Антонелло да Мессина; см. **илл. 13**).

[15] Так, в европейском искусстве направление времени обозначается в большинстве случаев слева направо (например, на всех изображениях «Благове-

В первом случае (т.е. при первом принципе суммирования) имеем относительно большую деформацию объекта, являющуюся непосредственным следствием синтеза зрительного впечатления; таким образом возникают всевозможные разломы, сдвиги в изображении, изображение дополнительных плоскостей (например, так называемой «тайной стороны» лица в иконах[16]), появление резких вертикальных линий в лицах, образующихся в результате синтетического совмещения в одном изображении различных сторон лица, и т.п. Во втором случае деформация объекта относительно невелика, изображения меньше отличаются от того, что мы реально видим, т.е. от нашего непосредственного зрительного впечатления в каждый данный момент, поскольку в этом случае нам дается как бы материал для последующего синтеза.

Можно видеть, что последний прием полностью аналогичен приему монтажа в кино: именно, фиксируются отдельные моменты, которые зритель сам должен объединить[17]; активность при этом передается от художника к зрителю (причем в определенных случаях художник может сознательно — какими-то специальными приемами — направлять движение зрения).

Ниже мы сможем отметить и другие типологические параллели приемов древней живописи с приемами в смежных видах искусства (в частности, с приемами построения театральных мизансцен[18]).

щения» архангел Гавриил, направляющийся к деве Марии, дается слева от нее; то же наблюдаем в композициях «Поклонения волхвов», «Входа в Иерусалим» и т.д.), что может быть связано с направлением нашего письма, а в какой-то степени, возможно, и со спецификой нашей ориентации. Иная временна́я направленность может быть представлена в изображениях, построенных симметрично: направление времени здесь может обозначаться от периферии к центру. Но можно принять в этом случае, что вся правая сторона композиции как система есть зеркальное отражение левой — и тогда данные изображения не представляют собой исключения к сформулированной закономерности.

Любопытны в этом смысле наблюдения исследователей первобытного искусства, отмечающих, что на одних петроглифах все изображения животных повернуты вправо, а на других — влево (см.: Формозов, 1969, с. 243, 249); это опять-таки можно связывать с зеркальностью изображения.

[16] «Тайная сторона» лица противопоставляется, по терминологии иконописцев, «сильной стороне», которая обращена к зрителю.

[17] Ср. работы С.М.Эйзенштейна о принципах монтажа в разных видах искусства — см., например, статьи «Монтаж», «За кадром», «Вертикальный монтаж» и др. (Эйзенштейн, I—VI).

[18] Уже сейчас можно отметить, что так называемую «многоплановую композицию» в живописном произведении можно сравнить с аналогичным пост-

Мы выделили два способа суммирования, два вида синтеза в древнем искусстве. Но важно сознавать при этом, что на практике происходит обычно взаимодействие обоих способов в картине. Например, разрозненные изображения в древней иконе (а для системы обратной перспективы характерно вообще утеснение поля зрения[19]) мы суммируем сами — и в то же время все суммируется живописцем в общей системе вогнутости. В других случаях отдельные предметы даются в характерных деформациях обратной перспективы (т.е. представляют результат синтеза живописца), все же изображение в целом предстоит объединить нам самим; здесь характерно, в частности, уравнение в размерах, столь частое в древнем искусстве (начиная еще с египетских изображений и греческого «равноголовия»): все фигуры даются одинакового размера, и зрителю предоставляется самому справиться с их отношением друг к другу при чтении изображения. Точно так же мы сами можем суммировать формы внешнего (переднего) и внутреннего (основного) плана картины; в других же случаях (а иногда и одновременно) оба плана даются в разных деформациях.

В частности, можно сделать вывод, что все, что касается «личных» изображений в иконописном и фресковом искусстве, есть, видимо, в большей степени м а т е р и а л для суммирования, чем р е з у л ь т а т ы его суммирования. В самом деле, всевозможные деформации здесь относительно редки; если они и присутствуют, то в заведомо меньшей степени, чем в изображении «доличного» (т.е. неодушевленных предметов: палат, горок, риз). Все характерные для системы обратной перспективы деформации вообще сосредоточены именно в изображении «доличного»; что же касается ликов и открытых телесных частей фигур, где такие деформации почти или вовсе отсутствуют, то зритель должен обычно самостоятельно произвести суммирование, мысленно присоединив лик к туловищу и к фону.

Как видим, здесь специфика живописного приема определяется семантикой изображаемого. Таким образом, мы подходим здесь к анализу с е м а н т и ч е с к о г о уровня живописного произведения.

роением мизансцен, когда один артист произносит монолог, а другой (стоящий рядом) делает вид, что не может его слышать. В обоих случаях имеет место определенный расчет на активность зрителя: именно, зрителю предлагается расчленить два сюжета, представить вместо одной картины — несколько картин, вместо одной сцены — несколько сцен, семантически связанных во времени или в пространстве (о других аналогиях театра и картины см. ниже, с. 278).

[19] См.: Жегин, 1970, с. 51—54.

4 Семантический синтаксис иконы

Выше рассматривался самый первый и, по-видимому, наиболее важный уровень анализа древней живописи (наиболее важный, в особенности, если говорить вообще о произведении древнего изобразительного искусства, а не конктретно об иконе) — уровень, исследующий принципиальные ограничения, заведомо накладываемые на изображение в связи с необходимостью передачи каких-то самых абстрактных характеристик изображаемой действительности (таковыми являются, очевидным образом, пространственно-временные характеристики). Иначе говоря, речь идет в этом случае об исследовании оптико-геометрических ограничений живописного произведения вне связи с конкретной семантикой изображаемых объектов. Соответственно можно было бы говорить об абстрактном «геометрическом синтаксисе» изображения. Понятно, что этот уровень более других поддается формализации; в то же время можно выделить и другие уровни живописного произведения — уровни, в той или иной мере связанные с семантикой.

Так, например, если одна фигура представлена в изображении большей, чем другие, это может быть — в разных случаях — следствием как чисто геометрической (перспективной), так и семантической системы изображения. Действительно, в одних случаях это происходит в силу перспективных моментов — в зависимости от удаления от нас (при обратной перспективе) или от горизонта (при прямой перспективе); в других же случаях это происходит из-за того, что одна фигура считается семантически более важной, чем другие (ср., например, фигуру фараона в египетских изображениях, превосходящую по размерам остальные фигуры; аналогичный пример нетрудно найти и в древней иконе[1]). Разумеется, могут быть найдены и случаи, где оба подхода синкретически сочетаются.

Зависимость величины изображения фигуры от ее иерархической ценности при желании можно также рассматривать как

---

[1] Ср., например, уменьшенное относительно ангельских фигур изображение Авраама в традиционных композициях «Троицы».

Об аналогичном приеме в творчестве Боттичелли см.: Формозов, 1966, с. 118, примеч. 24; отмечается, в частности, что в иллюстрациях к «Божественной Комедии» Беатриче, как лицо более значительное, нежели сам Данте, изображена на две головы выше его.

перспективу, но перспективу в особом символическом пространстве[2]; таким образом, пространство реальное и условное символическое пространство могут пользоваться одними и теми же формальными приемами, конкурируя друг с другом.

Здесь мы сталкиваемся с иным — семантическим — синтаксисом живописного произведения: семантика изображаемого влияет на приемы изображения.

В византийском и древнерусском искусстве семантически более важные фигуры в меньшей степени подвергаются перспективной деформации; в то же время деформация фона происходит наиболее полным образом и почти автоматически. Вместе с тем значимые фигуры подчиняются особым семантическим закономерностям, также в достаточной мере условным[3]. Например, лики в иконах, как правило, повернуты к зрителю (молящемуся) независимо от их положения в пространстве, которое может реконструироваться только в системе перспективных закономерностей — т.е. по окружающим их семантически несущественным предметам; с этим любопытно сопоставить древнеегипетское искусство или искусство майя, где лица людей с тем же постоянством трактуются в профиль[4].

Профильные изображения встречаются относительно редко в иконах, причем кажется правомерным предположить по аналогии со сказанным, что в профиль могут трактоваться менее значимые фигуры (часто при этом находящиеся на периферии иконописного изображения)[5]. Эта закономерность, хотя и не представляет собой

---

[2] Ср. термин «Bedeutungsperspektive», употребляемый в этом смысле в работе: Онаш, 1961, с. 28, 426. Точно так же В.Мессерер, описывая явления близкого порядка в западном средневековом искусстве, говорит об «eine Art geistiger Perspective» (см.: Мессерер, 1962, с. 159—160).

[3] К дальнейшему см. подробнее: Успенский, 1965.

[4] Ср. с. 197 наст. изд.

[5] Характерным образом тот же принцип проявляется в XVIII в. и при изображении монарха. Так, на гравюре Ивана Соколова, изображающей триумфальный въезд в Москву императрицы Елизаветы Петровны для коронации в 1742 г., — эта гравюра была изготовлена для коронационного альбома Елизаветы Петровны (см.: Обстоятельное описание..., 1744) — все фигуры показаны в профиль, за исключением императрицы, которая изображена в фас (см.: Казинец и Вортман, 1992, с. 85). Фигура императрицы выделена здесь таким же способом, каким в иконах выделяются фигуры святых, и мы вправе усматривать в данном случае непосредственное влияние иконописной традиции; показательно в этом смысле, что художник получил специальные инструкции, ограничивающие его в применении прямой перспективы (Материалы АН, VI, с. 37, V, с. 1026—1027, ср.: VII, с. 40, 776).

абсолютного правила — можно указать на отдельные исключения, — тем не менее, выполняется с достаточной регулярностью[6]. Соответственно, в определенных случаях профильность изображения может использоваться как прием, передающий незначительность изображаемой фигуры или же отрицательное к ней отношение; особенно показательны в этом отношении изображения бесов, а также изображение Иуды в композициях «Тайной вечери»: Иуда обычно единственный из апостолов, который изображается в профиль[7].

Функциональная обусловленность фронтальности ликов в иконописном изображении достаточно очевидна: фронтальность связана с необходимостью контакта между почитаемым изображением и молящимся зрителем, которая определяется самой прагматикой иконы; в то же время те фигуры, которым молящийся не должен

---

[6] Точнее можно сказать, что профильное изображение может появляться как в случае незначительности изображаемой фигуры, так и в том случае, когда эта фигура является на периферии изображения (ср. вообще об изменении формальных приемов на периферии изображения и о функциональной роли профильной формы в этом плане на с. 197—198 наст. изд.); естественно, что оба условия обычно совпадают.

[7] Ср.: Демус, 1947, с. 7—8. — Точно так же и в западном средневековом искусстве профильное изображение может иметь значение карикатуры (ср., напротив, аналогичную функцию фасового изображения в древнеегипетском искусстве) и использоваться, соответственно, при изображении отрицательных персонажей, демонических фигур или малозначительных людей; в других случаях оно служит для того, чтобы подчеркнуть значимость фигуры, представленной фронтально (см.: Шапиро, 1973, с. 43—45 и с. 60, примеч. 95; Якобсон, 1958, с. 246, Матейчек, 1926, с. 18). М.Шапиро приводит любопытный пример средневековой полемики по поводу профильного изображения: «A Spanish bishop, Luke of Tuy († 1250), condemned as the work of heretics the new one-eyed image of the Virgin. He thought they wished to express their idea of Christ's humility in choosing to be born of so ugly a mother. I can hardly beleive, — замечает Шапиро, — that this explanation, which recalls the classic story of Apelles' unusual profile portrait of the one-eyed king Antigonus, presents the true ground of the bishop's feeling. He would not have objected to the rendering of the Magi in profile in a painting or stone relief. More likely what disturbed him was the new style of art in which the Virgin could appear in the same impersonal unmarked profile of narrative action as the lesser figures» (Шапиро, 1973, с. 43). Нужно, однако, отметить, что в западном искусстве противопоставление профильного и фронтального изображения не выступает с такой обязательностью, как в иконописи, где это явление связано с самой спецификой иконы.

поклоняться и с которыми он не должен иметь контакта, не обращены к нему (и, в частности, могут быть повернуты в профиль)[8].

Итак, фронтальность ликов сочетается в иконописном изображении с ракурсами и разнообразными деформациями, проявляющимися в менее значимых частях изображения и обусловленными реальным соотношением фигур в изображаемом трехмерном пространстве.

Так, на фреске «Поклонение волхвов» Ферапонтова монастыря Богоматерь с младенцем, которая в реальности должна быть, видимо, обращена лицом к волхвам, смотрит на зрителя (**илл. 46**). Лишь по изображению ее кресла (которое являет собой семантически незначительный элемент и потому претерпевает перспективные и другие искажения) мы можем представить действительное положение ее фигуры в пространстве[9]. С другой стороны, и лица волхвов также повернуты к зрителю, хотя должны быть, видимо, обращены к Богоматери; вместе с тем их тела (семантически менее важный элемент, чем лица) обращены к Богоматери (что и позволяет нам реконструировать их действительное положение в пространстве).

По аналогичному принципу строятся и другие изображения. Так, в распространенной композиции «Благовещения» архангел Гавриил всегда обращен к Марии (на это указывает поворот его тела); Мария также может быть обращена слегка к Гавриилу (на это может указывать поворот ее кресла или подножия); между тем, лица их, как правило, повернуты к зрителю. Точно так же, в иконе «Чудо о Флоре и Лавре» (см., например, икону XVI в. северных писем из собрания Гос. Третьяковской галереи) Флор и Лавр реально повернуты к архангелу Михаилу: на это указывает не только поворот их тел, но и разворот горок, на которых они стоят; лица же их обращены к зрителю[10]. Подобные примеры легко могут быть умножены.

---

[8] См.: Демус, 1947, с. 7; Матью, 1963, с. 107; Флоренский, 1993, с. 143 и сл. Об исторических корнях фронтальности в религиозном искусстве см.: Гопкинс, 1963; Демус, 1947, с. 43—44; ср. также: Ланге, 1889.

О специфической для иконописного изображения необходимости формальной дифференциации почитаемых и непочитаемых лиц см. еще ниже, с. 288—290 наст. изд. О возможности иного функционального использования профильного изображения в иконе см. с. 282—283 наст. изд. (примеч. 17).

[9] Т.е., отвлекшись от семантической нормы, повернуть фигуру Богоматери к волхвам; отсюда и характерный разлом ее кресла.

[10] Заметим вообще, что очень часто ориентиром, указывающим на действительное соотношение фигур в пространстве, служат горки или архитектурные сооружения (формы «палатного письма»), на фоне которых изображены данные фигуры. Они бывают даны в разных ракурсах, отвечающих реаль-

Много материала может дать в указанном отношении сравнительная иконография ветхозаветной Троицы. Обычно три ангела изображаются обращенными друг к другу, общающимися. Это выражается в развороте тел, мебели, подножий двух крайних ангелов; лица же их, естественно, повернуты к нам, ср., в частности, «Троицу» Рублева (**илл. 47**) и бóльшую часть икон этого сюжета. Стол, вокруг которого они сидят, дается обыкновенно в обратной перспективе, которая позволяет передать пространственную глубину картины; крайние ангелы иногда вуалируют деформации, вызванные этой перспективой[11]. Между тем, на иконе конца XV — нач. XVI в. Псковской школы (Гос. Третьяковская галерея) Троица дается в иной композиции (см. **илл. 48**). Три совершенно одинаковые ангельские фигуры изображены в фас сидящими по одну и ту же сторону стола; последний дан в параллельной перспективе в форме вытянутого по горизонтали четырехугольника, близкого к параллелограмму (отсюда изображение становится плоским, лишенным объема, фигуры выглядят неподвижными).

Можно предположить, тем не менее, что псковский мастер изображает те же реальные формы, то же пространственное соотношение фигур, что даны и в других иконах, — но в иной формальной системе. Три ангела на его иконе мыслятся так же обращенными друг к другу, как и на других иконах «Троицы», — но переданы с бóльшим влиянием семантического синтаксиса (за счет чего проигрывает перспективный эффект).

Здесь возможна аналогия с условностями театрального действия (т.е. с системой передачи действия в театре). Систему перспективных (г е о м е т р и ч е с к и х) деформаций в живописном произведении можно сравнить с условными ограничениями (и соответственными искажениями) в месте, времени и действии, по необходимости имеющимися во всяком театральном представлении. Систему специальных с е м а н т и ч е с к и х закономерностей в живописном произведении можно уподобить различным аналогичным условностям театра. Так, в частности, в традиционном театре артист всегда повернут лицом к зрителю (и даже может из-за этого быть обращен спиной к тому, с кем в данный момент он разговари-

ному положению фигур; остается только представить путем мысленной транформации сами эти фигуры в данных ракурсах.

[11] См.: Жегин, 1964, с. 183.

вает); покидая сцену, артист совершает на ней полный круг (хотя и может часто достичь двери более коротким путем) и др.[12].

Таким образом, система передачи изображения в живописи совершенно аналогична в данном случае системе передачи действия (события) в театре.

Сказанное относится не только к ликам, но (как мы увидим ниже) и вообще — к семантически важным частям изображения; последние даются в том же общем плане, что и лики фигур. Таким образом, можно выявить следующую закономерность: семантически важная часть изображаемого объекта обращена к зрителю (дана

---

[12] Ср. сценические правила светского театра XVII—XVIII вв., излагаемые в «Рассуждении о сценической игре» Франциска Ланга (F.Lang. Dissertatio de Actione Scenica... Monachii, 1727): «В диалоге следует стараться, чтобы рот был направлен по возможности к зрителям, а не вполне к тому, с кем ведется диалог. К этому последнему, однако, должны быть обращены жесты, но, опять-таки, не лицо... Всем вполне ясно, что слова говорящего относятся к его собеседнику на сцене, даже если он и не обращен к этому последнему всем лицом». И далее: «Движения рук и некоторые движения корпуса должны быть обращены к собеседнику, а речь и лицо, по крайней мере при произнесении реплики, к зрителям» (цит. по кн.: Всеволодский-Гернгросс, 1913, с. 48—50, ср. там же, с. 175, о возражениях Дидро против подобных ограничений). Мы наблюдаем здесь в точности тот же принцип, который мы видим в иконописном изображении: положение тела в той или иной степени обусловлено соотношением с другими фигурами в изображаемом пространстве (сценическом или живописном), тогда как лицо обращено к зрителю.

Согласно «Правилам для актеров» Гёте, 1803 г. (см.: Гёте, X, с. 292—293), «...актер постоянно должен помнить, что на сцене он находится ради публики. Поэтому актерам, в угоду ложно понимаемой натуральности, никогда не следует играть так, как если бы в театре не было зрителей. Им не следует играть в профиль, так же как не следует поворачиваться спиною к публике... Актер всегда должен делиться между двумя объектами, а именно: между тем, с кем он говорит, и между своими слушателями. Вместо того, чтобы поворачивать голову, лучше играть глазами»; Гёте, впрочем, допускает легкий поворот головы в сторону собеседника, «но только слегка, так, чтобы три четверти лица всегда были обращены к зрителю» (см. §§ 37—40). Говоря о правилах поведения и движения на сцене, в частности о фронтальности и т.п., Гёте замечает: «При этом, само собой разумеется, эти правила должны преимущественно соблюдаться тогда, когда надо изображать характеры благородные и достойные. Но есть характеры противоположные этим задачам, например, характер крестьянина или чудака. Лучше всего изображать их, искусно и вполне сознательно воспроизводя противоположное благопристойному, однако, не забывая и здесь, что это — только подражание, а не плоская действительность» (§ 91). Нетрудно и в этом случае усмотреть аналогию с принципами построения изображения в средневековой живописи: ср. близкую по существу функцию профильного изображения.

фронтально), а семантически неважная — подчиняется перспективным отклонениям, указывая на реальное положение объекта в пространстве и являясь тем самым как бы ключом к размещению предметов в трех измерениях[13]. При желании можно было бы даже считать, что лики, как и другие семантически значимые части изображения, вообще трактуются в и н о м — условном — пространстве, в принципе не соотносящимся с реальным трехмерным пространством.

Соответственно могут интерпретироваться всевозможные сдвиги, разрывы и тому подобные деформации в изображении, столь частые в древней живописи, особенно применительно к изображению неодушевленных предметов: в подавляющем большинстве случаев соответствующие деформации обусловлены именно тем, что разные части предмета играют функционально различную роль.

Так, при деформации стола с чашами в системе обратной перспективы передняя линия стола часто образует горизонтальную прямую (к которой сдвигаются чаши, стоящие на столе), а задний план претерпевает все формальные изменения, обусловленные данной перспективой (отодвигается от зрителя, иногда выгибаясь дугой). Это закономерно, поскольку важная линия здесь именно передняя: она компануется с фигурами на основном плане. Таким образом, композиция этой линии может быть обусловлена семантически, передавая реальное соотношение фигур основного плана. Вместе с тем задний план (семантически несущественный) деформируется почти автоматически по законам обратной перспективы.

В этом отношении любопытно проследить изменение линий здания за спиной архангела Гавриила в иконе «Благовещение» Андрея Рублева и Даниила Черного (Гос. Третьяковская галерея; см. **илл. 49**). Та часть здания, которая приходится непосредственно за спиной Гавриила, дана фронтально — так же, как и лицо архангела. Между тем, верхняя часть того же здания повернута вправо; отсюда характерная деформация («кручение») самого здания. Таким образом, линии нижней части здания компонуются с фигурой архангела Гавриила и семантически поэтому важнее; по мере же удаления от фигуры архангела семантическая важность линий

---

[13] Эта противопоставленность важного и неважного в иконе выражается, между прочим, еще и в том, что относительно менее важные части изображения (а именно, все, кроме ликов и вообще телесных частей фигур: иначе говоря, все то, что относится к «доличному») могут покрываться специальным о к л а д о м.

здания постепенно ослабевает и, естественно, сами линии подчиняются другим, перспективным закономерностям (передавая действительное положение фигуры здания в пространстве)[14].

Точно так же можно заключить вообще, что семантически более важная фигура изображается обычно в иконе относительно более неподвижной, фигуры же менее важные — могут даваться в движении (что обыкновенно выражается не в ликах, а в положении их тел); ср., например, относительное положение Гавриила и Марии в «Благовещениях», деисусные изображения Спасителя и предстоящих и т.п.[15]. Иными словами, более значимые фигуры образуют как бы центр, относительно которого строится изображение (центр динамики взора, т.е. центр построения «активного» пространства живописного произведения), а относительно менее важные фигуры фиксируются в их отношении к этому центру[16].

Условные правила «семантического синтаксиса» живописного произведения могут приводить к изображению фигур в соотношении, казалось бы, прямо противоположном тому, которое имеет место в действительности. Так, многие иконы изображают некое явление (обыкновенно, Христа или Богоматери) перед теми или иными лицами (например, многочисленные композиции «Вознесения», «Преображения», «Покрова»). При этом замечательно, что как само явление (явившийся Христос или Богоматерь), так и те, кто на него смотрят на изображении, даются в одном фронтальном плане и обращены лицом к нам, зрителям; в действительности же смотрящие, конечно, должны быть повернуты к представшему им явлению. Таким образом, чтобы соотнести изображение с действительностью, зритель должен здесь расчленить основной и передний планы и представить один из них в зеркальной трансформации[17].

---

[14] Ср. подробнее: Успенский, 1965, с. 256—257.

[15] Относительно немногочисленные исключения, закрепленные в иконографической традиции (так, евангелист Иоанн традиционно изображается в кручении относительно менее важной фигуры — Прохора), кажется, не могут вполне дискредитировать эту общую закономерность.

[16] И здесь опять возможна аналогия с традиционным театром, где также — главные лица относительно неподвижны, а менее значимые более активны, чаще находятся в движении; см. с. 12—13 наст. изд. Об аналогиях с композицией литературного произведения см. с. 155 и сл. наст. изд.

[17] Мы говорим здесь об *общих принципах* иконописного изображения. Разумеется, в конкретных случаях можно наблюдать иногда и нарушение этих принципов, которое может быть обусловлено разными причинами и имеет, в общем, более или менее исключительный характер; существенно,

однако, подчеркнуть, что и сами эти нарушения при сравнительном иконографическом рассмотрении могут быть очень любопытны для исследования языка иконы. В частности, рассмотрение такого рода позволяет иногда объяснить соответствующие формальные особенности — под более широким углом зрения — не просто как исключения, но как результат взаимодействия сосуществующих принципов изображения, которые в определенных (более или менее исключительных) случаях вступают в конфликт друг с другом, — иначе говоря, интерпретировать эти особенности изображения не как нарушение правил, а как результат столкновения разных правил.

Так, например, крайне редко встречается в иконе изображение со спины. Однако на иконе с изображением Апокалипсиса (Ярославской школы, сер. XVII в.) старообрядческого Покровского собора на Рогожском кладбище в Москве изображены святые, взирающие на Агнца. Святые окружают Агнца и таким образом центральная фигура святого на переднем плане представлена со спины: нам виден его затылок (при этом нимб изображен позади святого — т.е. как бы перед его лицом; ср. выше, с. 269, примеч. 12). См. репродукции в изд.: Королев, 1956, табл. 50: створки с изображением Апокалипсиса к складню с изображением Страшного Суда, см. второй ярус снизу левой (на табл. 50) створки (в действительности же правой, т.к. створки на репродукции переменены местами); данный складень помещается на левом столбе Покровского собора.

Можно полагать, что изображение со спины обусловлено в данном случае относительно поздним временем написания иконы. Между тем, иное решение проблемы мы находим в иконах более древних — например, в «Тайной вечере» Новгородской школы, XV в., собр. Гос. Третьяковской галереи (см. **илл. 50**), где при изображении апостолов, сидящих вокруг стола, фигуры на переднем плане повернуты все же к нам и, таким образом, оказываются обращенными спиной к Христу! В других иконах того же сюжета апостолы на переднем плане могут быть показаны в профиль (см. «Тайную вечерю» Новгородской школы, XV в., того же собр., **илл. 51**) — причем профильное изображение представляет собой в данном случае компромиссную форму, переходную между двумя позициями (быть обращенным к зрителю и быть обращенным к Христу). Итак, профильное изображение в принципе может иметь два противоположных значения (т.е. оказывается омонимичным в общем языке иконы) — оно может нести собственно семантическую нагрузку (в системе семантического синтаксиса иконы), обозначая отрицательную или незначительную фигуру (см. выше, с. 275—276), или же передавать отчасти пространственные соотношения изображаемых фигур, представляя собой промежуточное (компромиссное) решение между абстрактным семантическим и абстрактным геометрическим синтаксисом изображения. Это — один из возможных примеров компромиссных решений, обусловленных как относительной свободой языка иконописного изображения, так и наличием здесь нескольких специальных систем (подъязыков), которые могут вступать в определенный конфликт друг с другом.

Но особенно важно иметь в виду в данном случае, что как изображение со спины, так и профильное изображение в рассмотренных примерах может быть отнесено не к основному изображению, а к его переднему (периферийному) плану (proscenic foreground); между тем, как отчасти уже отмечалось выше,

Аналогично, при изображении пишущего книгу живописец обычно обращает к нам не только самого пишущего, но и книгу, в которой он пишет, представляя тем самым пишущего в совершенно, казалось бы, неестественном положении (в самом деле, он не может видеть, что пишет, — но зато это видит зритель). Точно так же, если в иконе изображается другая икона, последняя, как семантически важный атрибут, пишется обращенной к нам — так же, как и смотрящие на нее; в действительности же она, очевидно, должна быть повернута в прямо противоположном направлении. Все это типологически опять-таки совершенно аналогично построению мизансцен в традиционном театре, где, например, картина, рассматриваемая актером, может быть повернута к зрителям так же, как и сам актер.

Соответственно можно предположить, что во многих случаях, когда в иконе дается фронтально развернутое (т.е. обращенное к зрителю) изображение фигур, эта фронтальность обусловливается лишь формальными правилами семантического синтаксиса. Тогда, если реконструировать действительное положение фигур в трехмерном пространстве (т.е. образно говоря, переводить изображение с языка живописного произведения на язык реальности), их расположение может оказаться прямо противоположным такому фронтальному изображению. Иными словами: трактовка фигур в системе фронтальности (буквальное восприятие фронтальности) происходит из-за того, что мы интерпретируем икону с точки зрения современных художественных норм (современных композиционных приемов), т.е. как бы анализируя ее на другом языке[18].

периферия изображения (фон, передний план, рамки) может формально выделяться по отрицательному признаку, характеризуясь именно нарушением тех принципов, которые характеризуют его (изображения) основную часть (см. специально об этом на с. 193 и сл., а также с. 204 и сл. наст. изд.; ср. также с. 260, примеч. 34).

[18] Подобная, так сказать, «омонимия» средств выражения, которые в одних случаях передают непосредственно пространственные соотношения, в других же должны рассматриваться как чисто условные приемы выражения, — очень характерна вообще для средневекового искусства. Ср. наблюдения М.Шапиро над соотношением человеческих фигур и архитектурных сооружений в западной средневековой миниатюре: «Like the *en face* position of the eye in a profile Egyptian head, which was not designed to be read as a glance directed to us as observers, or like a halo in Christian art drawn behind the head, whether the head is shown in a front, back, or profile view, and always designating the same connection of the halo with the head, so certain relations of figure and column in the Parma miniatures are, in a broad sense, syntactical, not semantic [слово „syntactical“ относится здесь к тому, что в настоя-

Точно так же имеются основания считать, например, что действие, изображаемое в древней иконе н а ф о н е здания (храма), могло мыслиться как происходящее в действительности в н у т р и этого здания[19]. При этом здание изображается с его в н е ш н е й стороны, а не изнутри (как это требовалось бы по более поздним композиционным нормам), — т.е. в том же общем плане, с той же точки зрения, что и фигуры перед зданием (**илл. 19**)[20].

Так, многие сцены, которые по своему содержанию определенно мыслились происходящими в храме, изображаются на фоне храма. Примером может служить хотя бы изображение «Покрова». Характерно, между прочим, что в иконографии Покрова существуют два одинаково древних перевода[21]. По ростово-суздальскому, а в дальнейшем и московскому переводу Богоматерь изображается на фоне храма, т.е. на фоне его внешней стены; между тем, по новгородскому переводу она пишется на фоне внутренней стены алтаря (внизу при этом обычно показаны закрытые царские врата, а вверху — башенки храма; последние изображаются, таким образом, в отличие от самого храма, снаружи, с внешней точки зрения, образуя — переходом к иной, «внешней» системе — естественную рамку всей картины; **илл. 52**). Этот параллелизм в изображении одной и той же сцены (которая реально мыслилась, несомненно, происходящей внутри храма) с очевидностью свидетельствует о том, что мы имеем дело здесь с различными изобрази-

---

щей работе называется „семантическим" синтаксисом, тогда как „semantic" соответствует отношениям „геометрического синтаксиса". — *Б.У.*]... We may liken the method to a language in which the words for spatial position („on", „in", „under", „over") are used in some contexts in a non-spatial sense („the game is over"), or consist of phonemes that occur as parts of words without spatial significance („over", „clover"). In the medieval paintings it would be a serious misinterpretation to regard this interlacing of forms as an intended characteristic of the *represented* space or objects» (Шапиро, 1964, с. 13).

[19] Ср. в этой связи: Успенский и Лосский, 1952, с. 41. Об аналогичных явлениях в русской миниатюре см.: Кожина, 1929, с. 78; Подобедова, 1965, с. 159 и сл.

[20] Аналогичный принцип может быть отмечен и в декорациях старинного театра. Так, например, рассматривая эскиз Уэбба к декорации оперы В.Давенанта «Осада Родоса» (1656 г.), А.Булгаков констатирует: «Декорация эта ясно показывает, что ее назначение — служить лишь иллюстрирующим фоном пьесы, ибо первая сцена, содержанием коей служат военные приготовления родосцев при виде приближающегося турецкого флота, происходит в н у т р и г о р о д а: декорация же изображает вид на город и з в н е» (Булгаков, 1927, с. 56).

[21] См. об этом: Антонова и Мнева, I, с. 102.

тельными приемами, с различными системами передачи одного того же содержания.

Тем самым, изображение на фоне здания парадоксальным образом является одной из форм передачи интерьера в древней живописи[22]. Этот способ чаще применяется в отношении интерьера храма, а не обычного (светского) здания, и это понятно: изображение храма, конечно, гораздо важнее семантически; светские же здания, как менее значимые, гораздо больше и чаще подвергаются формальным перспективным искажениям, приближаясь в этом к «иконным горкам» (которые, как говорилось, представляют собой результат перспективного искажения горизонта в системе «активного» пространства).

---

[22] Соответственно, изображение на фоне здания может обозначать как то, что действие происходит вне здания, так и то, что оно происходит внутри его: можно сказать, что различие между интерьером и экстерьером нейтрализуется в данном случае; мы не можем определить по форме изображаемого (но только по его содержанию), где реально происходит действие (в принципе, таким образом можно ответить лишь на вопрос вида: «как изображается действие, реально происходящее в интерьере?», но не на вопрос вида: «где реально происходит изображенное действие — в интерьере или же в экстерьере?»). Подобного рода нейтрализация реальных различий — которая может иметь место в самых разных отношениях — характерна вообще для языка древнего искусства; она находится в естественной связи с тем обстоятельством (о котором речь шла на с. 250), что изображения отдельных предметов здесь не всегда могут быть вычленены из изображения и соотнесены с реальным денотатом.

Существовали, между тем (хотя, может быть, и не в самой глубокой древности), и способы однозначной передачи интерьера, причем замечательно, что и в этих случаях, вплоть до XVII в., здание показывается все же с внешней, а не с внутренней его стороны. Так, иногда фигуры, изображаемые на фоне здания, заключаются в специальную низкую стенку, которая замыкает действие и показывает, что оно происходит внутри этого здания (это особенно характерно для XVI века — см.: Нечаев, 1929, с. 30). Эта стенка может изображать алтарь, однако храм, в котором происходит действие, пишется с в н е ш н е й стороны и в н е ш н е й же стороной обращен к находящимся внутри него фигурам (что, впрочем, может казаться парадоксальным лишь с нашей, современной точки зрения). И только в XVII в. интерьер изображается в русских иконах в виде так называемых «нутро́вых палат» — т.е. палат, данных изнутри, с устраненной передней стенкой (эти палаты, однако, даются на заднем плане и не сразу взаимодействуют с изображаемыми фигурами). Появление «нутро́вых палат» связано, очевидно, с переходом от обратной к прямой перспективной системе; однако они не заменили других принципов построения интерьера, а существовали с ними параллельно. О «нутро́вых палатах» и некоторых других средствах передачи интерьера в русской иконописи см.: Нечаев, 1929; ср. также с. 181 наст. изд.

Итак, геометрические перспективные деформации (семантически менее важных предметов) указывают на реальное положение фигур в мире иконы и их отношения друг к другу: деформированные предметы становятся ключом к пространственному восприятию картины. Иными словами, перспективные отклонения указывают на координаты фигур в пространстве иконы (дают ключевую систему ориентации), соотнося их меж собой в трех измерениях. Сами же фигуры, несущие семантическую нагрузку, в меньшей степени подчиняются перспективным отклонениям и вообще трактуются в системе иных — специальных семантических — закономерностей. Совмещая обе системы (геометрического и семантического синтаксиса), можно сопоставлять живописное произведение с реальностью, т.е. переводить изображение на язык действительности.

Таким образом, композиционную систему древней иконы можно сравнить с географической картой, где изображение городов или гор — или других каких-то семантически определенных частей карты — не подчиняется общей картографической проекции, а дается в иной системе (например, в виде схематического рисунка[23]). Общая картографическая проекция служит здесь для размещения и координации изображений (которые трактуются в своей специальной системе — например, не подчиняются общему масштабу карты). Чтение карты предполагает совмещение обеих систем[24].

Сказанное можно выразить и иначе: констатировав, что *два вида суммирования, отмеченные выше, проявляются в древней иконе в зависимости от семантической важности изображаемого*. По отношению к семантически менее важным

---

[23] Так строились карты в древности; сейчас же так иногда рисуются наглядные учебные карты.

[24] Аналогии с картой способствуют и пояснительные надписи (*титлы*) на иконе, указывающие, кто на ней изображен; ср. надписи на карте аналогичного назначения. С другой стороны, различным условным знакам языка географической карты соответствуют аналогичные идеографические условности языка иконы, о которых мы упоминали выше (такие, как условные цвета одежд, присвоенные тому или иному святому, форма бороды и т.п., см. с. 233—234 наст. изд.).

Любопытно в связи со сказанным, что в древнерусских миниатюрах пейзаж иногда и в самом деле имеет характер географической карты (например, река показывается от истока до устья, река протекает через целый ряд озер и т.п.). См. об этом: Арциховский, 1944, с. 203.

предметам применяется первый прием суммирования, т.е. здесь активен художник, а зрителю предлагаются результаты активного восприятия пространства художником; в то же время по отношению к семантически более важным фигурам активен не художник, а зритель, которому и предоставляется суммировать их в одно композиционное целое.

Как видим, семантическая специфика изображаемых объектов обусловливает приемы изображения. Соответственно можно исследовать семантическую классификацию элементов в иконописи, основывающуюся на разнице в приемах выражения, которой соответствует и различие по функциональной значимости в иконе.

В частности, среди элементов фона могут быть выделены: 1) условное изображение природы — предельно деформированное в виде «иконных горок»; 2) изображение светского здания — также достаточно условное и со всевозможными деформациями (часто передаваемое в виде характерных разорванных базиликальных форм); 3) изображение храма со значительно меньшими деформациями и т.д.

Среди изображений человеческих фигур можно выделить, в частности, следующие признаки функциональной значимости: 1) непрофильное — профильное изображение (вызванное необходимостью контакта или, напротив, отсутствия контакта изображения с молящимся зрителем); при этом общая фронтальность (непрофильность) изображения, в свою очередь подразделяется на полностью фронтальное изображение (en face) и изображение в три четверти (en trois quatre)[25]; 2) относительная величина фигуры; 3) правое — левое расположение по отношению к некоторой центральной в иконе фигуре; 4) относительная динамика изображаемой фигуры (фигуры более важные обыкновенно изображаются в покое, тогда как менее важные даются по отношению к ним в движении и таким образом изображаются в относительно случайных позах и ракурсах[26] или

---

[25] Относительно функции изображения в три четверти (three quarters view) ср.: Шапиро, 1973, с. 38, 60 (примеч. 95); Демус, 1947, с. 8.

[26] Укажем, что профильность изображения может трактоваться как частный случай динамического изображения (в отношении лица изображаемой фигуры), ср. вообще о динамичности профильного изображения: Шапиро, 1973, с. 29, 37—49.

Можно считать, что профильность изображения, аналогично тому или иному ракурсу, указывает именно на случайность схваченной позы (по отно-

же с характерным кручением формы[27]); 5) относительное расположение фигур по отношению к зрителю иконы (более важные фигуры обычно не заслоняются фигурами менее важными).

Необходимо заметить, что сама проблема формального разграничения изображаемых фигур в зависимости от их семиотической значимости (ценности) является особенно актуальной для иконописного изображения и в большой степени обуславливает специфику иконы и ее отличие от светского изображения. Действительно, именно по отношению к иконе, в связи с особенностями ее прагматики, со всей отчетливостью выступает необходимость дифференциации важных (почитаемых) фигур и фигур неважных, которые не почитаются, но присутствуют в изображении по иконографическому сюжету; и таким образом, в религиозной практике может достаточно остро вставать вопрос: как быть с теми фигурами на почитаемых изображениях (иконах), которые сами по себе не подлежат поклонению.

Любопытно в этой связи, что некоторые русские секты (в частности, так называемые «рябиновцы» самокрещенского толка старообрядцев-беспоповцев) отказываются поклоняться иконам, на которых представлены какие-то посторонние лица или предметы (например, иконописному изображению Распятия, если на иконе изображены воины-распинатели и т.п.), — признавая исключительно иконы с изображением одного почитаемого лика и непосредственно относящихся к нему атрибутов[28].

шению к зрителю картины), что, естественно, возможно лишь в отношении фигур семантически менее важных или же находящихся на периферии изображения и соотносящихся с точкой зрения внешнего наблюдения. См. ниже (с. 292 и сл. наст. изд.) о связи «случайного» и «условного» в древнем изображении.

[27] Ср. замечания Шапиро, который пишет: «In early Byzantine works, rulers are represented in statuesque, rigid forms, while the smaller accompanying figures, by the same artist, retain the liveliness of an... episodic, naturalistic style. In Romanesque art this difference can be so marked that scholars have mistakenly supposed that certain Spanish works were done partly by a Christian and partly by a Moslem artist» (Шапиро, 1953, с. 293).

[28] См.: Павел, 1905, с. 65.

Ср. характерные высказывания сектантов в обоснование своей позиции: «Древу поклоняетесь, — говорят рябиновцы, указывая на образ явления Аврааму ангелов под дубом Мамврийским (см. иконографический сюжет «Троицы»), — звезды почитаете, осла ублажаете, когда изображаете на иконах вход Господень в Иерусалим; змею и коню молитесь, когда прославляете подвиг великомученика Георгия» (Обозрение старообрядчества... с. 374).

Очевидно, что здесь сказывается реакция на изобразительность иконы, приближение ее к обычной картине.

Несомненно, что подобные проблемы всегда могли быть актуальны в религиозной практике. Они вставали, в частности, и в практике официальной православной церкви. Так, на Стоглавом соборе русской церкви специально обсуждался вопрос: можно ли писать на иконах, когда это требуется по их сюжетам, людей несвятых? Собор отвечал на этот вопрос утвердительно, но этот ответ, по-видимому, удовлетворил не всех, поскольку три года спустя подобный вопрос снова поднимается дьяком Иваном Висковатым[29].

И позднее периодически возникает та же проблема: так, в середине XVII в. в Москве рассматривалось дело о сибирских «детях боярских», которые отказывались молиться перед иконой Владимирской Богоматери, поскольку иконописец среди изображений чудес от иконы поместил сюжет об избавлении Москвы от «Темир-Аксака», т.е. Тимура (Тамерлана): почитание этой иконе приравнивалось к поклонению «окаянному Темир-Аксаку»[30].

Не менее характерно и то, что когда в XVIII в. Святейший синод по представлению Московской канцелярии розыскных раскольничьих дел вынес решение о сожжении иконы протопопа Аввакума, которой поклонялись московские старообрядцы, он должен был дать специальное указание, чтобы перед сожжением с иконы предварительно были соскоблены лики Христа и ангелов[31].

Итак, сама специфика иконы обуславливает необходимость формального выделения в изображении почитаемых лиц и, с другой стороны, лиц, не подлежащих почитанию или даже вызывающих отвращение, — что и предполагает, в свою очередь, какие-то

---

[29] См. «Стоглав», гл. 41, вопросо-ответ 7 (см. изд.: Субботин, 1890, с. 173).

[30] См.: Покровский, 1989, с. 78, 85. — Чуду от Владимирской иконы, которая спасла Москву от нашествия Тамерлана в 1395 г. (для защиты Москвы чудотворная икона была перенесена из Владимира в Москву) посвящена популярная на Руси «Повесть о Темир-Аксаке», которая читается, в частности, в Прологе под 26 мая; ср. также специальную службу на Сретение Владимирской иконы, в которой рассказывается об этом событии. Здесь отчетливо видна разница между словесным и изобразительным текстом: то, что вполне возможно в словесном тексте, может признаваться неуместным в иконном изображении, — так словесный портрет Тамерлана вполне допустим, но его присутствие на иконе может вызвать недоумение или даже отрицательную реакцию.

[31] См.: Полн. собр. пост. и распоряж., IV, № 1398, с. 257 (постановление от 28 октября 1724 г.): Малышев, 1965, с. 334.

специальные приемы дифференциации изображаемых фигур в зависимости от приписываемого им значения. Таким приемом является, например, фронтальность лика или профильность изображения — наряду с другими приемами, о которых мы упоминали выше[32]. Само собой разумеется, вообще говоря, что как необходимость подобной дифференциации, так и конкретные приемы, служащие этой цели (прежде всего именно фронтальность), обусловлены, в первую очередь, задачей к о н т а к т а молящегося с иконописным изображением; отсюда же объясняется стремление устранить все то, что так или иначе может помешать этому контакту.

Надо сказать, однако, что самый факт наличия особого «семантического» синтаксиса изображения наряду с более абстрактным «геометрическим» никоим образом не может считаться специфической особенностью иконописи ни даже вообще живописи, связанной (в плане геометрического синтаксиса) с системой обратной перспективы. Специфическими — в той или иной степени — могут считаться лишь отдельные приемы семантической организации.

---

[32] Характерно, что вышеупомянутая секта (рябиновцев) появилась в то время, когда иконопись перестала соблюдать данное противопоставление, в иконе стали обычными различные ракурсы и вообще усилился момент изобразительности — т.е., иначе говоря, когда икона в формальном отношении перестала существенно отличаться от светской картины.

Следует подчеркнуть вообще, что отношение сектантов к иконе может прямо отражать соответствующие настроения XVII в. Так, последователи «рябиновщины» могут иметь в домах кресты без изображения на них Христа — на том основании, что он с креста б ы л с н я т (см.: Смирнов, 1895, с. 123). Замечательно, что в точности то же отношение к данному изображению мы встречаем и в сер. XVII в. (причем у сторонника никоновских реформ!): так, в 1659—60 гг. Никита Добрынин доносил на суздальского архиепископа Стефана, будто тот утверждал, что «не делом християне на кресте распятие Господа Бога и Спаса нашего Исуса Христа пишут, и не подобает де християном распятие Христово писать», причем, как выяснилось на распросе, поводом к этому послужило то обстоятельство, что «иноземцы [поляки. — *Б.У.*] зазирают християном — християне де веруют Христову воскресению, а иконописцы пишут Христа на кресте распята; или де и ныне Христос распят?» (см.: Румянцев, 1916, приложения, с. 9, 10, 16). В основе этого взгляда лежит представление о том, что общающийся с иконописным изображением святого общается с самим святым, причем в тот именно момент его жития, который изображен на иконе. Понятно, что при таком подходе естественно признавать исключительно изображения ликов — что и делают рябиновцы.

Любопытные сведения об отношении к иконе в России XVI—XVII вв. сообщаются у Олеария (см.: Олеарий, 1906, с. 316—320). См. еще: Рущинский, 1871, с. 44—45.

Действительно, наличие данных двух систем в принципе может быть прослежено и в тех произведениях более позднего (послевозрожденческого) искусства, которые непосредственно основываются на системе прямой перспективы.

Так, даже в руководствах по прямой перспективе отступления от перспективных правил признаются узаконенными в художественной практике в тех случаях, когда изображаются объекты, относительные размеры и формы которых нам з а р а н е е и з в е с т н ы: эта особенность оправдывается стремлением избежать искажения знакомых форм; соответственно, такие объекты рисуются без перспективных сокращений — как бы с бесконечно удаленной точки зрения[33].

Таким образом, и здесь какие-то объекты изображаются в иной системе, нежели другие, просто потому, что художнику з а р а н е е и з в е с т н ы их действительные соотношения — художник руководствуется при этом чисто семантическими, а не геометрическими критериями.

Поскольку можно ожидать, что это должны быть в общем случае семантически более важные объекты, тогда как семантически менее важные составляют фон, подчиняясь геометрическому синтаксису, — постольку правомерно говорить о некоторых аналогиях в принципах организации древнего и нового изображения.

Понятно, между тем, что роль семантического синтаксиса в древней (доренессансной) живописи, неизмеримо больше, чем в новой. С одной стороны, нормы геометрического синтаксиса менее жестки в древней живописи и представляют относительно больше возможностей для учета семантических критериев в организации изображения. С другой стороны, — как это должно явствовать уже из предыдущего изложения — сами принципы искусства после Возрождения (и, в первую очередь, принципы прямой перспективы) в большой степени основываются на моментах принципиально с л у ч а й н ы х. В самом деле, по необходимости случайны пространственная и временна́я позиции, выбранные художником, который так же, как и зритель, не причастен к изображаемому миру; отсюда же в большой степени вытекает и случайность различных изображаемых ракурсов, схваченных поз и т.д. и т.п. Точно так же случайны сами границы изображения — иначе говоря, то, что попадает в «кадр» картины, — показательно, что границы эти

[33] См.: Рынин, 1918, с. 58, 70, 75—79.

часто проводятся прямо по фигурам людей, предметов и т.п., когда изображение как бы искусственно прерывается, а рамки картины как бы обрезают соответствующие фигуры (эти обрезанные изображения словно подчеркивают случайный характер выбранного кадра[34]).

Вообще сама случайность изображения воспринимается здесь (т.е. в идеологии нового времени) как свидетельство его п р а в д о п о д о б н о с т и (реалистичности). Действительно, по новым (ренессансным) критериям для того, чтобы изображение стало правдоподобным, необходима ссылка на ту или иную субъективную — и тем самым неизбежно случайную — позицию автора. Отсюда следует принципиальная ограниченность авторского знания, т.е. автор может чего-то н е з н а т ь — причем дело идет часто о сознательных ограничениях, налагаемых автором на собственное знание для достижения иллюзионистического правдоподобия. Именно в силу этих ограничений и становится логически правомерным вопрос об и с т о ч н и к а х авторского знания и, следовательно, в конечном счете вопрос о д о в е р и и к автору[35].

Между тем, в средневековой и более древней живописи вопрос подобного рода может быть вообще невозможен (не являясь корректным в пределах исследуемой системы). Как уже говорилось, изображение предмета в системе обратной перспективы представляется не через индивидуальное осознание, а в его данности. Художник не позволяет себе изобразить прямоугольный предмет сужающимся к концу (как это предписывается правилами линейной перспективы) только потому, что таким он видит его в д а н н ы й момент и с д а н н о й зрительной позиции. В отличие от критериев нового времени, именно н е с л у ч а й н о с т ь (закономерность) изображаемых форм здесь делает изображение правдоподобным. Все сказанное вообще о древней живописи с особой отчетливостью проявляется в древней иконе (у которой, как мы видели,

---

[34] Между тем, в искусстве более раннем подобное явление, если и может встречаться (прежде всего в миниатюрах, на клеймах икон), то во всяком случае отнюдь не характерно. Напротив, очень часто в средневековой миниатюре в том случае, когда рамка должна прийтись на изображение какой-то фигуры, изображение этой фигуры выходит за очерченную рамку, но не дается обрезанным (см. **илл. 3**). Это непосредственно связано, конечно, с замкнутым характером изображаемого пространства в доренессансном искусстве, о чем шла речь выше.

[35] Все только что сказанное относится не только к изобразительному искусству, но и к литературе нового времени. Специально о литературе см. наст. изд., с. 92, 130—131, 207—208.

могут существовать и свои специфические средства семантической организации изображения).

Соответственно, если сейчас нам свойственно воспринимать формы обратной перспективы и фронтальность изображения как условные, то в свое время, по-видимому, как условность воспринимались те формы, которые ныне представляются нам естественными[36]. Можно сказать, таким образом, что речь идет не только о разных приемах изображения, но и о противоположном значении одних и тех же приемов в старом и новом искусстве.

Действительно, в средневековой живописи нередко встречаются элементы прямой перспективы, резкие ракурсы и т.п. — но область их применения ограничена здесь прежде всего периферией изображения (в широком смысле слова). Подобные формы могут появляться, в частности, у рамок изображения, с характерным для них использованием «внешней», а не «внутренней» зрительной позиции (о чем см. выше), или же на его фоне[37].

---

[36] Характерно, например, что Мейерхольд в своих экспериментальных постановках пытался, по-видимому, создать на сцене нечто вроде обратной перспективы. В.Пяст отмечает в своих воспоминаниях, что Мейерхольду при постановке Кальдерона «мешала глубина» сцены и он стремился сделать плоскостные картины изо всех мизансцен пьесы. Вот как описывает Пяст постановку: «...при „массовых" сценах — возник напрашивавшийся в мозг Мейерхольда „барельеф"... Для достижения барельефности были привлечены к делу огромные свернутые ковры, положенные на пол, в самую глубину сцены, к стене, стоя на которых, артисты становились выше бывших впереди, и плечи их виднелись из-за голов передних» (Пяст, 1929, с. 171—172). Это не что иное, как принцип обратной перспективы.

С другой стороны, в условиях иной художественной системы в театральных декорациях могла применяться, напротив, прямая перспектива — надо полагать, именно ввиду условного иллюзионистического характера, приписываемого в этом случае перспективному изображению мира. Показательно, что прямая перспектива была известна в Греции уже в V в. до н.э., но применение ее ограничивалось чисто прикладными задачами и, прежде всего, театральным декорационным искусством — «скенографией» (см.: Флоренский, 1967, с. 385—387; ср. там же, с. 393, о связи перспективных приемов и театра в эпоху Возрождения — в частности в пейзажах Джотто). Понятно, между тем, что в прикладном искусстве можно ожидать, вообще говоря, именно условные — с точки зрения художественных представлений соответствующей эпохи — формы (ср. в этой связи: Флиттнер, 1958, с. 176, где перспективное изображение на одной из шумерских кухонных форм ставится в связь именно с тем обстоятельством, что данное изображение принадлежало прикладному искусству).

[37] Не останавливаясь специально на этом вопросе, укажем, что общность формальных приемов при изображении фона и рамок является прямым следствием того, что древнее живописное произведение изображает замкнутое в себе пространство. Задний план изображения выполняет в общем ту же функцию, что и его передний план (проявляющийся по краям изображения, т.е. у

В то же время именно для периферии живописного произведения характерно, вообще говоря, резкое возрастание условности изображения. В этом отношении показательна, между прочим, характерная орнаментализация на фоне картины, которая особенно наглядно проявляется в изоображении «иконных горок» (изображение которых может переходить в откровенный условный орнамент). Можно думать, что условность фона (которая может проявляться в разных отношениях на различных этапах эволюции искусства) может использоваться как художественный прием, направленный на то, чтобы сделать изображение на основном плане картины более «естественным» (причем критерии «естественности» изображения, опять-таки, определяются в рамках конкретной художественной системы) — подобно тому, как условность декорации может оттенять действие на сцене, делая его более жизненным.

С другой стороны, по той же причине относительно бо́льшая условность характерна вообще для менее важных элементов изображения и, таким образом, относительное возрастание условности изображения может использоваться как способ художественной дифференциации элементов по их семиотической значимости в изображении. Так, характерная орнаментализация изображения, о которой мы только что говорили, проявляется в иконе не только на фоне изображения (например, в «иконно-горном» ландшафте), но и при изображении одежды (ср. орнаментализованное изображение складок) — подобно тому, как в изображении тела может использоваться ракурс, невозможный применительно к изображению лица, как семантически более важного элемента.

Если принять вообще, что относительное возрастание условности изображения может использоваться как способ художественной дифференциации изображаемых элементов по их семиотической значимости, то такие конкретные приемы семантического синтаксиса древней иконы, как профильность изображения, резкие ракурсы, динамика позы, деформации и т.д. (характерные для менее значимых частей изображения), могут трактоваться именно как проявление этой общей тенденции.

его рамок): оба плана прежде всего противопоставлены тому, что имеет место в н у т р и изображения, т.е. в его центре. См. подробнее с. 204—205 наст. изд.

ПРИЛОЖЕНИЯ:

СТАТЬИ ОБ ИСКУССТВЕ

Текст статьи
«„Правое“ и „левое“ в иконописном изображении»
публикуется по изданию:
Б.А. Успенский.
«Правое» и «левое» в иконописном изображении //
Сборник статей по вторичным моделирующим системам.
Тарту, 1973.

Статья «Композиция Гентского алтаря Ван Эйка
в семиотическом освещении»
публикуется впервые.

«Правое» и «левое» в иконописном изображении

Нижеследующие замечания призваны подтвердить то положение, что средневековое изображение — и прежде всего изображение иконописное — ориентировано по преимуществу на внутреннюю зрительную позицию, т.е. на точку зрения наблюдателя, представляемого внутри изображаемой действительности и находящегося визави по отношению к зрителю картины (в отличие от ренессансного изображения, понимаемого как «окно в мир» и ориентированного, соответственно, на внешнюю зрительную позицию, т.е. на позицию зрителя картины, принципиально непричастного этому миру)[1]. Речь пойдет в настоящем случае о противопоставлении «правого» и «левого» в иконе. Следует иметь в виду, что рассмотрение иконописного изображения показательно — для выяснения языка изобразительных средств — не только в силу каноничности иконы и, так сказать, предельной семиотической загруженности ее композиционной структуры, но также и ввиду наличия более или менее точных словесных описаний изображаемой композиции (конструкции), имеющих характер документального свидетельства. Такие описания находим, например, в толковых «подлинниках», т.е. традиционных руководствах для иконописцев; при этом «лицевые» подлинники (т.е. прориси) в совокупности с «толковыми» могут пониматься как своего рода билингвы, позволяющие дешифровать язык иконы[2].

Обращение к иконописным подлинникам позволяет установить, что по иконописной терминологии правая часть изображения считалась «левой» и, напротив, левая часть изображения — «правой». Иначе говоря, отсчет производится не с нашей (зрителя картины) точки зрения, а с точки зрения нашего визави — внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображаемого мира. Иногда этот внутренний наблюдатель позиционно совпадает с центральной фигурой изображения (например, Спаситель в деисусном

---

[1] См. подробнее с. 179 и сл., 257 и сл. наст. изд. Отвлекаемся сейчас от возможности использования внешней зрительной позиции в средневековом искусстве на периферии изображения (фона, рамок и переднего плана, противопоставляемого основному плану).

[2] См. подробнее с. 221—222 наст. изд.

изображении), и тогда можно сказать, что «правая» часть изображения приходится по правую руку этой фигуры, а «левая» — по левую. Однако в точности такая же терминология может применяться и при отсутствии этой центральной (ориентирующей) фигуры.

Так, относительно изображения «Сошествия св. Духа» в иконописных подлинниках сообщается, что апостол Петр представлен «по правую руку», между тем как с позиции зрителя иконы Петр находится в ее левой части[3].

Аналогично, о царских дверях говорится, что евангелист Иоанн изображается «на правой странѣ»[4], причем имеется в виду левая створка дверей — если смотреть на алтарь; очевидно, однако, что здесь используется позиция того, кто смотрит из алтаря.

Точно так же, говоря о восьмиконечном кресте, нижняя поперечная часть которого (подножие) изображается с наклоном слева направо:

☦

подлинник сообщает, что подножие креста изображается «одесную страну подъемшуся горѣ, а ошуюю понисшу долу». Совершенно очевидно, опять-таки, что отсчет правого и левого производится отнюдь не с нашей точки зрения, а с точки зрения распятого Христа, причем соответствующие стороны толкуются символически: «Христосъ, стоя на крестѣ... того ради облегъчи десную ногу кверху, да облегчатся грѣси вѣрующим во имя его і во второе его страшное пришествіе возмутся горѣ воз'стретеніе ему на аере, — а шуюю ногу того ради отягчи, и пони долу понизшуюся, да не вѣрующіи в' его языцы, утягчают невѣдѣніемъ, разума погибше прокляти, снидутъ во адъ»[5]. Итак, правая (от Христа) сторона связывается с верой, а левая — с неверием. Одновременно правая сторона связывается с верхом, а левая — с низом[6]. Под-

---

[3] См.: Большаков, 1903, с. 15.

[4] См. там же, с. 16.

[5] См. там же, с. 12. Ср. то же место в несколько иной редакции (по строгановскому подлиннику) у Ф.И.Буслаева: Буслаев, 1910а, с. 294—295.

[6] Любопытно, что в известной книге Иоанникия Галятовского «Месиа правдивый», изданной в Киево-Печерской лавре в 1669 г., на оборотной странице титульного листа помещено зеркальное — по отношению к описанному (традиционному) — изображение восьмиконечного креста:

☦

робнее о параллелизме противопоставлений «правое — левое» и «верхнее — нижнее» будет сказано ниже.

Очень убедительный пример подобной же связи правого — левого с иными пространственными (и временными) отношениями удалось обнаружить А.А.Салтыкову. Он ссылается на композицию дидактического содержания XVII — нач. XVIII в. из Третьяковской галереи с раскрывающей содержание надписью: «Смертный человек: Бойся того, кто над тобою. Не надейся на то, что пред тобою. Не уйдешь от того, кто за тобою. Не минешь того, что под тобою» (см. илл. 53). Эта надпись содержит как бы ключ к анализу пространственной организации данного изображения. В его центральной части представлена человеческая фигура «смертного человека», обращенная лицом к зрителю. «То, что находится перед ним, согласно надписи, есть изображение земных богатств, помещенное в левом [от зрителя. — *Б.У.*] секторе. С противоположной, правой, стороны художник поместил образ смерти с косой, стоящей за человеком. Все три изображения выдвинуты на первый план... Для нас интересно то, что человеческая фигура является как бы осью, вокруг которой поворачиваются пространство и время; передняя часть сдвинута влево, задняя, соответственно, вправо»[7].

Итак, правая (с точки зрения внутренней ориентации, т.е. для нас левая) часть данного изображения соотносится с передним планом, а левая — с задним. Одновременно передний план — и тем самым правая сторона — связывается с настоящим, а задний план — и, значит, левая сторона — с будущим. Ср. вообще обычное в средневековом искусстве изображение будущего на заднем плане — при том, что передний план, естественно, связывается с репрезентацией настоящего[8]. Отсюда,

---

Нельзя ли это объяснить влиянием западной (ренессансной) традиции, очень актуальным вообще в Юго-Западной Руси? При этом заимствоваться могло не само изображение (восьмиконечный крест для Запада, как известно, не характерен), но именно система ориентации (ориентированность на внешнюю, а не на внутреннюю зрительную позицию), определяющая соответствующее понимание правого и левого — при сохранении общей символики данного противопоставления.

[7] См.: Салтыков, 1981, с. 33—34.

[8] См.: Полякова, 1970, с. 56. Исследовательница связывает подобное размещение эпизодов сюжета — при котором «будущее не предстоит настоящему, а следует за ним» — с «архаическим... представлением о вращающемся наподобие колеса чувственном и тем самым пространственном времени. Его

между прочим, может объясняться то обстоятельство, что направление времени в христианском искусстве, как правило, обозначается слева направо для зрителя картины[9] и, соответственно, справа налево — для внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображения, — иначе говоря, от его настоящего к его будущему (или, при соответствующем сдвиге по временно́й оси, от прошлого к настоящему).

Отголоски иконописной традиции, трактующей правое и левое в изображении с внутренней, по отношению к изображаемому миру, позиции дошли до сравнительно недавнего времени. В работе А.С.Уварова «Рисунок символической школы XVII века»[10] было опубликовано символическое изображение и относящееся к нему толкование, позволяющее вполне точно его интерпретировать (**илл. 54**). Изображение разделено на две части, противопоставление которых соответствует противопоставлению Ветхого и Нового Завета. Естественно, что символика Нового Завета дана в правой (с точки зрения внутренней ориентации, т.е. для нас левой) части изображения, а атрибуты Ветхого Завета — в левой (с нашей точки зрения правой) части. Именно так и описывает данное изображение А.С.Уваров — совершенно игнорируя точку зрения смотрящего на изображение зрителя, но в полном соответствии с традицией: «На правой, или хорошей, стороне находится „гора Синайская“, на левой, или дурной, стороне, — „гора Ливан“. При этом любопытно заметить, что на правой, или хорошей стороне имена написаны преимущественно золотом, а на левой стороне — черною краскою», и т.п. Ориентированность на внутреннюю зрительную позицию здесь, опять-таки, совершенно очевидна.

В упомянутом сейчас изображении интересна еще одна особенность. Если наверху «правой» (наша левая) части изображения представлена Неопалимая Купина в виде Знамения Богородицы, то наверху «левой» (наша правая) части представлена Церковь, обне-

---

отрезки вследствие кругового движения сменяются, так что возможной оказывается позиция, при которой настоящее „перегоняет“ будущее».

Вообще об отождествлении в средневековом сознании пространственных и временны́х отношений см.: Гуревич, 1972, с. 44, passim.

[9] См. наст. изд., с. 271, примеч. 15. Применительно к позднему европейскому искусству о данной закономерности писал Г.Вёльфлин, исследовавший влияние этого фактора на психологию зрительного восприятия (см. особенно его статью «Über das Rechts und Links im Bilde», а также «Das Problem der Umkehrung in Rafaels Teppichkartons» в изд.: Вёльфлин, 1947, с. 82—96).

[10] В изд.: Уваров, 1896.

сенная стеною, посреди которой восседает Христос. Правда, стена эта осаждается диаволом, но это только отчасти оправдывает помещение данного изображения в «левой» части. Правомерно полагать, что в данном случае более релевантной, чем оппозиция правой и левой части изображения, выступает оппозиция верхней и нижней части. Таким образом, можно констатировать, что в верхней части нейтрализуется противопоставление правого и левого как символических средств изображения. Иначе же можно сказать, что противопоставления правого — левого и верха — низа выступают как синонимичные в иконописном изображении, выравниваясь (тем или иным образом) в общей иерархии символических ценностей[11].

В плане вышеизложенного представляет определенный интерес летописный рассказ о крещении Руси. По сообщению летописца, греческий философ показал князю Владимиру «запону» (т.е. завесу) с изображением Страшного Суда и показал ему н а п р а в о праведников, а н а л е в о грешников (см. «Повесть временных лет» под 986 г.: «Показа Володимеру запону, на неиже бѣ написано судище Господьне; и показываше ему одесну правьдныя, в веселии предъидуща в раи, а ошюю грѣшникы, идуща в муку. Володимеръ же, въздъхнувъ, рече: „добро симъ одесную, горе же симъ ошюю“. Он же рече: „аще хощеши одесную с правьдными стати, то крьстися“»). Все, что мы знаем относительно иконографии Страшного Суда, заставляет нас думать, что на обсуждаемом изображении праведники представлены с л е в а от зрителя (т.е. князя Владимира), а грешники — с п р а в а от него; следовательно, если верить летописцу, князь Владимир при обсуждении данного изображения принял надлежащую систему ориентации.

Остается добавить, что изложенные выше выводы отнюдь не могут считаться специфической особенностью византийского и древнерусского искусства. В частности, аналогичное явление, т.е. ориентация на внутреннюю зрительную позицию при определении правого и левого, наблюдается на западных изображениях Страшного Суда[12] а также при парных изображениях в романской скульптуре, готических надгробиях[13] и т.п.

---

[11] Ср. приведенный выше пример параллелизма противопоставлений «правое — левое» и «верх — низ». Ср. также этнографические данные в отношении подобного параллелизма в кн.: Иванов и Топоров, 1965, с. 209.

[12] Ср.: Валлис, 1964, с. 429.

[13] См.: Алешковский, 1972, с. 106, примеч. 15.

Можно, видимо, смело приписывать соответствующее явление вообще доренессансному искусству — во всяком случае средневековому, но в значительной степени, видимо, и более раннему. Замечено, например, что свет на фаюмском портрете падает так же, как на иконах, — слева для нас[14], т.е. справа для внутреннего наблюдателя (характерно в этой связи, что солнце в иконописном изображении регулярно показано слева, а луна справа — с точки зрения того, кто смотрит на изображение[15]).

Не исключено, что данное явление может быть обнаружено и в еще более архаических формах. Можно сослаться в этой связи на формы зеркального изображения в примитивных картографических рисунках[16]. Нельзя ли объяснить с этих же позиций (по крайней мере в каких-то случаях) и преобладание отпечатков левой руки в наскальных изображениях[17]? В самом деле, если рассматривать отпечаток такого рода не как подпись, а именно как изображение[18], — то можно указать, что изображение левой руки художника совпадает с изображением правой руки изображаемого субъекта. Подобное объяснение могло бы быть принято по крайней мере для тех случаев, когда изображение одной руки (левой) может рассматриваться как редуцированное по сравнению с более полным изображением обеих рук (и обеих ног), символизирующим изображаемое лицо[19]. Объяснение такого рода отнюдь не исключает гипотезу о символической значимости подоб-

---

[14] Ср.: Рогов, 1972, с. 320.

[15] Ср., однако, обратный порядок на рисунке вселенной в Толковой Палее XVI в. (см.: Редин, 1901, с. 6 и рис. 1) — случай, который можно трактовать как исключительный и который объясняется особым образом. Вот как описывает данное изображение Е.Редин: «Мир представлен в виде квадрата, вокруг которого обтекает океан; в нижней части квадрата суша, а в верхней в виде свитка голубое небо, на котором слева голубой круг — луна, справа красный — солнце. Вне квадрата — в ореоле из кругов — Христос, держащий свиток и благословляющий». Добавим, что Христос при этом изображен в правом верхнем углу страницы — над изображением мира (левый верхний угол данной страницы заполнен текстом). Мы вправе считать, исходя из общей композиции всего рисунка в целом, что мир мыслится обращенным к Христу, т.е. изображен с его точки зрения, которая в данном случае оказывается не внутренней, а внешней по отношению к этому изображению. Отсюда закономерно помещение солнца справа, а луны — слева.

[16] См. наст. изд., с. 255.

[17] См. о них: Иванов, 1972.

[18] См. там же, с. 111.

[19] См. там же, рис. 1, 2, 3 (на с. 120, 121, 123).

ного изображения, которое скорее всего использовалось, можно думать, для обозначения лица, принадлежащего потустороннему миру, — мифологического или умершего. Сама потусторонность (в буквальном смысле слова) изображаемого могла с необходимостью обусловливать мену правого и левого в системе репрезентации.

Композиция Гентского алтаря Ван Эйка в семиотическом освещении
(Божественная и человеческая перспектива)

Ключевая проблема композиции Гентского алтаря — это проблема организации пространства. Здесь изображено как пространство нашего мира, так и пространство мира сакрального. Одно пространство соотносится с тем пространством, в котором находится зритель картины, т.е. принадлежит этому миру; ему противопоставлено другое пространство, принадлежащее миру иному, потустороннему. Мир горний и мир дольний показаны вместе — они объединены в одном изображении.

Эти два пространственных пласта одновременно связаны и противопоставлены друг другу. Соответствующее противопоставление может быть прослежено как в открытом, так и в закрытом алтаре, однако при этом оно по-разному проявляется[1].

* * *

Рассмотрим сперва алтарь в открытом состоянии **(илл. 55)**. Здесь вычленяется несколько тем, причем они распределяются по вертикальной и по горизонтальной оси.

На вертикальной оси мы видим изображение Троицы, а именно Отца[2], Святого Духа и Сына. Святой Дух изображен в виде го-

---

[1] В дальнейшем изложении мы будем говорить о Гентском алтаре — с той или иной степенью условности — как о произведении одного художника; нас не будет интересовать вопрос о степени участия Яна и Губерта Ван Эйков в создании Гентского алтаря. Этот вопрос имеет отношение скорее к истории произведения, нежели к анализу его композиции. Мы исходим из того, что Гентский алтарь представляет собой законченное произведение: окончательную форму придал ему, несомненно, Ян Ван Эйк.

[2] Вопрос о том, изображен ли здесь Бог-Отец или Христос, давно служит предметом полемики, на которой мы не можем здесь останавливаться. Существенно, что в древнейших описаниях Гентского алтаря всегда говорится об изображении Бога-Отца или же просто Бога, — но никогда не об изображении Христа. Так, в «Фламандской хронике» («Kronijk van Vlaenderen») описывается имитация Гентского алтаря в виде живой картины (tableau vivant), которая была сооружена на городской площади по случаю триумфального въезда

лубя. Сын, т.е. Христос, представлен в образе агнца. Превращение крови Христа в источник жизни вводит тему евхаристии; вместе с тем, соединение воды, крови и духа соответствует тому, что Иоанн Богослов говорит о Христе[3].

Отметим, что изображение Троицы у Ван Эйка отклоняется от канонического порядка (Отец — Сын — Святой Дух): Святой Дух изображен здесь между Отцом и Сыном — он оказывается связующим звеном между Отцом и Сыном. Это тематически соответствует функции голубя (т.е. Святого Духа) при изображении сцены Благовещения в закрытом алтаре: Святой Дух, исходящий от Отца,

---

Филиппа Доброго, герцога Бургундского, в Гент 23 апреля 1458 г.; при этом сообщается об изображении Бога-Отца («God den Vadre» — Даненс, 1965, с. 96, 98). Равным образом для Дюрера, который видел Гентский алтарь в 1521 г., т.е. примерно через 90 лет после его создания, не было сомнений в том, что здесь изображен именно Бог-Отец (ср.: «Darnach sahe ich des Johannes taffel; das ist ein über köstlich, hoch verständig gemähl, und sonderlich die Eva, Maria, und Gott der vatter sind fast gut» — Дюрер, I, с. 168; ср.: Даненс, 1965, с. 103); надо полагать, что в это время еще сохранялась традиция толкования Гентского алтаря, т.е. память о том, кто именно здесь изображен. То же говорят, наконец, Лука де Гере [Lukas de Heere] в оде 1559 г., посвященной Гентскому алтарю («des Vaders Godd'lic» — Даненс, 1965, с. 10), и Марк ван Варневейк [Marcus van Vaernewyck], описавший алтарь в 1566 г. («den Vader» — там же, 1965, с. 108). Оставляем в стороне фантастическое описание ван Мандера [Carel van Mander] 1604 г., имеющее мало общего с действительностью (см.: Мандер, 1936, с. 7, ср. с. 437, примеч. 9). Интерпретация этого изображения как изображения Христа — явление нового времени.

Предположение о том, что в данном изображении объединены черты Бога-Отца и Христа (см.: Тольнэ, 1939, с. 20; Панофский, I, с. 215), не затрагивает существа проблемы, поскольку такое объединение может относиться лишь к плану выражения, но не к плану содержания: эта фигура должна обозначать либо Бога-Отца, либо Христа, но не обоих вместе (ср. в этой связи иконографический образ «Ветхого Деньми», где Христос изображается в облике Бога-Отца, см.: Лазарев, 1970, с. 280—283).

По словам М.Фридлендера, иконография в принципе не дает возможности ответить на данный вопрос, поскольку в средневековом искусстве Бог-Отец и Христос могли изображаться совершенно одинаково («Ich wüßte nicht, wie die öfters aufgeworfene Frage, ob hier Gott-vater oder Christus dargestellt sei, aus dem ikonographischen Befund allein entschieden werden könnte, da ja die mittelalterliche Kunst nicht selten völlig gleiche Bilder von Gottvater und Gottsohn geschaffen hat» — Фридлендер, I, с. 23). В этих условиях единственным критерием оказывается традиция интерпретации (которая в храме, как правило, передавалась через клир и прежде всего — через сакристана); традиция эта, как видим, определенно указывает на изображение Бога-Отца.

[3] «Сей есть Иисус Христос, пришедший водою и кровию и Духом ... Ибо три свидетельствуют на небе: Отец, Слово и Святый Дух; и сии три суть едино. И три свидетельствуют на земле: дух, вода и кровь; и сии три об одном» (I Ин V, 6—8).

нисходит на Марию, и ей предстоит родить Христа (илл. 56). Таким образом в обоих случаях Святой Дух соединяет Отца и Сына.

Итак, на вертикальной оси в открытом алтарном изображении представлена тема Троицы, которая переходит в тему евхаристии. Обратимся теперь к горизонтальной оси.

В верхнем ряду алтаря мы находим композицию, которая иконографически ближайшим образом соответствует деисусной композиции. Правда, здесь есть одно существенное отличие: в традиционной деисусной композиции между Марией и Иоанном Крестителем изображается Христос, восседающий на престоле, к которому Мария и Иоанн обращаются с молением, предстательствуя за род человеческий: как известно, греч. слово δέησις, давшее название всей композиции, собственно и означает «моление, прошение». Отметим, впрочем, что в западной традиции, куда деисусная композиция приходит под византийским влиянием, эта композиция традиционно именуется adoratio, т.е. она связывается не с идеей молитвы или предстательства (лат. intercessio), а с идеей поклонения.

Здесь же между Марией и Иоанном изображен не Христос, а Господь Саваоф, т.е. Бог-Отец.

Кроме того, как Мария, так и Иоанн Креститель изображены сидящими, причем в руках каждого из них находится книга (и то, и другое необычно в деисусной композиции). Функция книги, однако, неодинакова в этих двух случаях.

Открытая книга в руках Марии соответствует изображению Марии с книгой в сцене Благовещения в закрытом алтаре[4]; это еще один случай переклички между открытым и закрытым алтарем. Отметим в этой связи, что в открытом алтаре Мария изображена с короной на голове, тогда как в закрытом алтаре на ее голове наподобие короны изображен голубь. Таким образом иконографически эти два изображения соответствуют одно другому, однако голубь превращается в корону после того, как Мария становится Богоматерью.

Что же касается книги в руках Иоанна Крестителя, то она имеет другое значение. Иоанн изображен с Библией, открытой на книге пророка Исайи — в том месте, где согласно средневековым богословам содержится пророчество о Иоанне[5].

---

[4] Изображение Марии с книгой достаточно обычно для иконографии Благовещения (см.: Рео, II, 2, с. 180).

[5] «Утешайте, утешайте народ Мой, говорит Бог ... Глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу» (Исайя, XL, 1—3). Ср.: Мф. III, 3; Мк. I, 3; Лк. III, 4; Ин. I, 23.

Так или иначе, и к о н о г р а ф и ч е с к и данная композиция, несомненно, напоминает Деисис, однако с точки зрения содержания это не Деисис, поскольку здесь отсутствует мотив поклонения (adoratio) — так же как отсутствует и мотив моления, предстательства за род человеческий (intercessio).

Вместе с тем, с о д е р ж а т е л ь н о тема Деисиса присутствует в нижнем ряду алтаря, где изображено именно поклонение Агнцу[6].

В целом же вся композиция открытого алтаря объединяется, по-видимому, общей темой вечной, непрекращающейся литургии, которая совершается в Небесном Иерусалиме; именно поэтому Бог-Отец представлен в облачении священнослужителя[7]. Есть основания полагать при этом, что здесь изображена литургия, которая совершается в католической церкви в праздник Всех Святых (отмечаемый 1 ноября): действительно, изображаемые сюжеты в ряде случаев соответствуют уставным чтениям из Нового Завета (Откр. V, 6—12, VII, 2—12, XIV, 1; Матф. 1—12), принятым во время этой литургии[8].

---

[6] Начиная по крайней мере с XVI в., Гентский алтарь может называться: «Triomphe de l'Agnus Dei» (1567 г.), «Triumphus Agni Coelestis» (1641 г.), «Het Paeschlam» (1734 г.), «L'agneau de l'Apocalypse» (1763 г.), «Le tableau où les viellards adorent l'Agneau» (1769 г.), «L'adoration de l'agneau par les viellards du chap. IV de l'Apocalypse» (1772 г.). См.: Даненс, 1965, с. 43.

[7] Ср.: «Without doubt, the interior of the Ghent retable presents the Eternal Mass in the Heavenly Jerusalem, of which the earthly celebration of the New Covenant, the Eucharist as performed by the Church, is but the temporal reflection» (Филип, 1971, с. 61, ср. с. 56—57).

[8] На это указывают, между прочим, и ранние описания Гентского алтаря, где окружающие Агнца группы представлены как группы «блаженных» из Заповеди блаженств (см.: Матф. V, 1—12), которая читается на литургии Всех Святых. Так, инсценировка Гентского алтаря в 1458 г., описанная во «Фламандской хронике», о которой мы упоминали выше, носила название «Chorus beatorum in sacrificium Agni Pascalis» (Даненс, 1965, с. 96). Точно так же и Иероним Мюнцер [Hieronimus Münzer], описавший Гентский алтарь в 1495 г., сообщает, что под фигурами Бога, Девы и Иоанна Крестителя изображены «восемь блаженств»: «Et sub eis figure octo beatitudinum» — там же, 1965, с. 102). То же говорится затем и в анонимном описании, составленном около 1600 г.: «éstant par dedans les béatitudes» (там же, с. 117).

* * *

Рассмотрим композицию, изображающую поклонение Агнцу (**илл. 57**).

В центре изображения находится Агнец, т.е. Христос. Вокруг него симметрично расположены четыре группы.

На переднем плане с левой стороны представлена ветхозаветная группа: мы видим здесь библейских пророков и патриархов, среди которых, впрочем, находится и Вергилий, поскольку он, согласно средневековым богословам, предсказал рождение Христа.

Мотив пророчества, предвещающего рождение Христа, перекликается с верхней частью закрытого алтаря (**илл. 56**). Здесь изображены пророки Захария и Михей, вместе с эритрейской и кумской сивиллами, поскольку предполагалось, что все они предсказали появление Христа. На лентах, окружающих изображения пророков, написаны изречения из соответствующих библейских книг (Захария, IX, 9; Михей, V, 2). Рядом с сивиллами находятся ленты с цитатами из Вергилия (Энеида, VI, 50—51) и из так называемых «Сивиллиных книг» («Oracula Sibyllina») — последняя цитата приводится в том виде, как она читается у Августина («О граде Божием», XVIII, 23). Все эти изречения относятся к Марии, т.е. как пророки, так и сивиллы как бы обращаются к Марии.

Но вернемся к открытому алтарю (**илл. 57**). Итак, с левой стороны расположена ветхозаветная группа. Между тем, с правой стороны мы видим группу новозаветную: здесь изображены апостолы, а также представители церкви. В сущности, перед нами изображение церкви Христовой, тогда как ветхозаветная группа символизирует прообраз этой церкви — Синагогу[9].

Понятно, что Новый Завет имеет преимущество перед Ветхим Заветом, и поэтому, конечно, новозаветная группа показана справа, тогда как ветхозаветная группа находится слева: правая сторона является более значимой, семиотически выделенной. Как говорят немцы, die rechte Seite ist die richtige Seite.

Так обстоит дело на переднем плане. Обратимся теперь к центральному, главному плану (имеется в виду Mittelgrund, middle

---

[9] Изображение Церкви и Синагоги — очень старая традиция, известная уже в раннехристианском искусстве. Достаточно сослаться, например, на мозаику церкви св. Сабины в Риме (V в.), где изображены «Eclesia ex gentibus» и «Eclesia ex circumcisione» (см.: Бертье, 1910, с. 247—258).

ground — его можно было бы назвать первым планом, если отличать его от периферийного переднего плана, т.е. Vordergrund, foreground, образующего как бы рампу изображения[10]).

Мы видим здесь также две группы, а именно две группы святых — мужскую и женскую, святых праведников и святых праведниц. При этом мужчины показаны с левой стороны, а женщины — с правой.

Итак, новозаветная группа показана с правой стороны постольку, поскольку она семиотически важнее, чем группа ветхозаветная. Но почему же тогда мужчины представлены с левой стороны? Ведь мужчины, несомненно, семиотически важнее, чем женщины — во всяком случае в рассматриваемую эпоху, — и мы могли бы ожидать, следовательно, что они будут изображены справа, а не слева?

Это преимущество мужчин и соотнесенность их именно с п р а в о й стороной отчетливо выражено, между прочим, в распределении между мужчинами и женщинами во время богослужения (как в католической, так и в православной традиции): мужчины всегда находились в правой стороне храма, а женщины — в левой. Это относится, в частности, и к богослужению перед Гентским алтарем: и здесь также мужчины, несомненно, стояли справа, а женщины слева, и в принципе можно было бы ожидать корреляции мужчин, молящихся в храме, со святыми праведниками, поклоняющимися Агнцу, и, соответственно, женщин — со святыми праведницами.

Почему же в данном случае женщины находятся справа, а не слева?

Ответ прост. Надо полагать, что и здесь также мужчины мыслятся стоящими справа, а женщины — стоящими слева; однако отсчет ведется при этом не с нашей точки зрения, не с внешней точки зрения зрителя картины, а с точки зрения того, кто находится в н у т р и изображения: в самом деле, мужчины находятся по правую сторону Агнца, а женщины — по его левую сторону.

Правое и левое определяется в данном случае не нашей перспективой, а перспективой Агнца. Мы могли бы считать также, что эта перспектива нашего имплицитного vis-à-vis, который как бы находится в изображении и смотрит на нас оттуда.

---

[10] См. вообще о различении центра и периферии изображения, а также о понятии «рамки художественного текста» с. 177—181, 259—260 наст. изд.

Вместе с тем, на переднем плане, как мы видели, правое и левое определяется именно нашей перспективой, перспективой зрителя изображения, находящегося вне изображаемой реальности.

Итак, мы можем констатировать наличие здесь двух противоположных зрительных позиций, определяющих две различные перспективы — внутреннюю и внешнюю. Эти зрительные позиции очевидным образом соответствуют двум пространственным пластам, которые противопоставлены друг другу в данном изображении: земному (посюстороннему) и небесному (сакральному, потустороннему).

Земное пространство — это, собственно, наше пространство, оно ориентировано на зрителя картины: изображение этого пространства координируется с нашей зрительной позицией, с нашим восприятием. Между тем, небесное пространство — это пространство Агнца. Итак, речь идет о соединении в одном изображении двух перспектив — Божественной и человеческой.

Здесь необходимо отметить, что внутренняя зрительная позиция характерна вообще для средневекового искусства и прежде всего для иконописи. Это очень отчетливо проявляется в иконописной терминологии: в руководствах для иконописцев (так называемых иконописных «подлинниках») правая часть изображения считалась «левой» и, напротив, левая часть изображения — «правой». Таким образом отсчет производится не с нашей (зрителя изображения) точки зрения, а с точки зрения нашего визави — внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображаемого мира[11].

Иконописная традиция дает особенно наглядный материал в этом отношении ввиду наличия более или менее точных словесных описаний изображаемой композиции. Вместе с тем, данное явление отнюдь не специфично для иконописи; несомненно, так же в свое время воспринималось изображение и на Западе[12]. Во всяком случае до нас дошли описания Гентского алтаря конца XV — нач.

---

[11] Иногда этот внутренний наблюдатель позиционно совпадает с центральной фигурой изображения (например, Спаситель в деисусном изображении), и тогда можно сказать, что «правая» часть изображения приходится по правую руку этой фигуры, и «левая» — по левую. Однако в точности такая же терминология может применяться и при отсутствии этой центральной (ориентирующей) фигуры; таким образом, это принципиальный момент иконописного изображения, который не сводится к какой-либо конкретной композиции. См. подробнее: с. 297—303 наст. изд.

[12] Между прочим, такая же терминология принята и в геральдике, где правая сторона герба обозначается как «левая», и наоборот.

XVI вв., где то, что мы видим слева, относится к правой части изображения, а то, что мы видим справа, — к левой[13].

[13] Так, Иероним Мюнцер в своем описании Гентского алтаря 1495 г. отмечает, что справа изображены Дева, а также Адам, праведные судьи и воины (тогда как с нашей точки зрения они изображены слева), а слева — Иоанн Креститель, Ева, святые отшельники и паломники (для нас же эти фигуры находятся справа): «Наверху ... изображен Бог во славе своей. И справа Пресвятая Дева. И слева Иоанн Креститель ... В правом же крыле Адам ... В левом крыле Ева. И внизу на правом крыле праведные судьи и праведные воины. На левом же крыле внизу — праведные отшельники и праведные паломники» («In ... summitate est depictus Deus in maiestate. Et ad dextram beata virgo. Et ad sinistram Ioannes baptista ... In ala sutem dextra Adam ... In ala autem sinistra Eva. Et in inferiori ala dextra Iusti iudices et Iusti milites. Sub ala autem sinistra Iusti heremite et Iusti peregrini» — Даненс, 1965, с. 102); как видим, левое крыло (ala) алтаря именуется «правым», а правое — «левым». Равным образом и Антонио де Беатис [Antonio de Beatis], видевший Гентский алтарь в 1517 г., констатирует, что Адам изображен здесь справа, а Ева — слева: «...алтарь, где по обоим краям представлены две фигуры, справа Адам и слева Ева» («...una tavola che in li doi lochi extremi ha due figure, a la dextra Adam et a la sinistra Eva» — Пастор, 1905, с. 117; Даненс, 1965, с. 102). В описании Мюнцера упоминается изображение Бога, и мы можем думать, что он имеет в виду правую или левую сторону по отношению к этой центральной фигуре, которая задает точку отсчета. Между тем, в описании Антонио де Беатиса речь идет только об изображении Адама и Евы (ни о каких других фигурах он вообще не говорит!) — следовательно, «правое» и «левое» выступают здесь как абсолютные, а не относительные обозначения (т.е. безотносительно к какой-либо фигуре, присутствующей в изображении).

То же мы находим и в других описаниях. Так, Лука де Гере в оде 1559 г., представляющей собой стихотворное описание Гентского алтаря, говоря о изображении Яна и Губерта Ван Эйков среди всадников на левой панели алтаря, сообщает, что они изображены справа, — и в этом случае левая (для нас) часть алтаря определяется как правая: «Справа между ними видим мы изображенным благородного художника, который завершил эту работу, с красным розарием на черном платье; рядом с ним едет его брат Губерт...» («Ten rechten siet men onder de zulcke verkeeren, / Den princelicken Schilder die dit werck volde/ Met den roden Pater noster op zwarte cleeren/ Sijn broeder Hubert rijdt by hem...» — Даненс, 1965, с. 105; впрочем, «ten rechten» может означать здесь как «справа», так и «по праву, по справедливости»). Равным образом и Марк ван Варневейк в своем описании Гентского алтаря 1566 г. упоминает об изображении всадников — и среди них Яна и Губерта Ван Эйков — с правой стороны алтаря («ter rechter handt» — там же, с. 109).

Так же строится, наконец, и описание живой картины, имитирующей Гентский алтарь, в «Фламандской хронике» под 1458 г. (см. выше, с. 304, примеч. 2). Согласно этому описанию группы святых праведников (они называются здесь «исповедниками»: «confessoren»), патриархов и пророков, праведных воинов, праведных судей находились на правой стороне («ter rechter zijden»), тогда как группа святых праведниц, апостолов, отшельников, муче-

Ориентация на внутреннюю зрительную позицию — это принцип организации изображения в доренессансном искусстве. Между тем, ренессансное изображение — в отличие от изображения средневекового — понимается как «окно в мир»: соответственно, оно ориентировано, напротив, на внешнюю зрительную позицию, т.е. на позицию зрителя картины, принципиально непричастного этому миру.

Ван Эйк, как видим, объединяет оба принципа организации изображения — старый (средневековый) и новый (ренессансный) в рамках одной и той же картины, соотнося их с Божественной и человеческой перспективой. Таким образом изображается противопоставленность этих двух перспектив (этих двух позиций).

* * *

Смена зрительных позиций подтверждается рассмотрением верхнего ряда открытого алтаря (илл. 55). С нашей точки зрения Богоматерь находится с левой стороны, однако в перспективе Бога-Отца она находится справа (по его правую руку), что соответствует, конечно, ее большей значимости по сравнению с Иоанном Крестителем.

Вообще говоря, совершенно так же для нас Адам изображен слева; между тем, для Бога он находится справа, и это как будто отвечает приоритету мужчины по отношению к женщине. Однако, в отношении Адама и Евы кажется более оправданной иная интерпретация — о ней мы скажем позже.

Характерно в этом же смысле, что поющие ангелы показаны по правую руку Бога, а ангелы, играющие на музыкальных инструментах — по его левую руку. Церковное пение непосредственно ассоциируется с ангельским пением[14], и поэтому пение показа-

---

ников, пилигримов располагались, соответственно, с л е в о й стороны («ter slinker zijden») (Даненс, 1965, с. 97—98). Таким образом, те группы на переднем плане, которые в самом алтаре находятся слева (с нашей точки зрения!), здесь обозначаются как стоящие справа, и наоборот: все описание ориентируется на позицию внутреннего наблюдателя, и при этом оказывается нивелированным различие между передним и основным планом изображения.

[14] Церковное пение традиционно уподобляется ангельскому славословию, а поющие — ангелам (этот мотив эксплицитно выражен в Херувимской песне, которой начинается в православном богослужении Литургия верных). Ангельское пение предстает, таким образом, как архетип пения, звучащего при богослужении; можно сказать, что отношение церковного и небесного пения

но здесь как более значимое, чем инструментальная музыка; в это время в храме из музыкальных инструментов мог звучать только орган — однако и орган имеет, вообще говоря, светское, не церковное происхождение[15].

Противопоставленность правого и левого начала подчеркнута в данном случае в надписях на ступеньках, ведущих к трону, на которых восседает Бог-Отец. Мы видим здесь две надписи, между которыми находится корона. На левой (с нашей точки зрения) надписи читаем: «Vita sine morte in capite, Gaudium sine merore in dextris» (т.е.: «Жизнь бессмертная во главе, Радость беспечальная справа»); на правой (с нашей точки зрения) надписи читаем: «Iuventus sine senectute in fronte, Securitas sine timore a sinistris» (т.е.: «Младость нестареющая впереди, Покой непоколебимый слева»). Итак, о п р а в о й стороне речь идет в надписи, которая находится с л е в а для зрителя, а о л е в о й стороне — в надписи, которая находится с его точки зрения с п р а в а[16].

соответствует отношению образа и первообраза в иконописном изображении. См.: Владышевская, 1990.

[15] Орган первоначально был придворным инструментом. В Византии он использовался при императорском дворе в светских церемониях, но не в церкви. В западную церковь орган попадает именно из дворца. В 757 г. византийский император Константин V Копроним послал орган Пипину Короткому, и с этого времени орган входит в западный придворный обиход; еще в IX в. орган воспринимался на Западе как символ монаршей власти (см.: Вильямс, 1980, с. 29—31, 34; Перро, 1965, с. 397; Геррин, 1992, с. 92, 100, 104—106). Появление органной музыки в западной церкви (около 900 г.) может объясняться ориентацией церковного обряда на придворный ритуал (точно так же папская тиара и пурпурная мантия восходят к инсигниям византийских императоров, см.: Браун, 1907, с. 351—352, 508; Клевиц, 1941, с. 109, 120).

[16] Противопоставленность зрительных позиций, определяющая мену правого и левого находит дополнительное выражение в специальном художественном приеме, достаточно типичном вообще для Ван Эйка: на драгоценном камне, который украшает корону, находящуюся в ногах Бога-Отца, отразилось изображение самого художника (С.Альперс, устное сообщение; см. также: Кёрнер, 1993, с. 108). Таким образом, внешнее по отношению к изображаемой действительности пространство (к которому принадлежит как художник, так и зритель) оказывается представленным здесь в з е р к а л ь н о м о т о б р а ж е н и и (что и предполагает мену правого и левого).

Аналогичный прием мы встречаем и в других работах Ван Эйка, а именно, в «Портрете Арнольфини» 1434 г. из Лондонской национальной галереи, где художник отражается в зеркале, находящемся за спиной супругов Арнольфини (см.: Сейдель, 1993, с. 126 и сл. и репродукцию на таблице 62), и в «Мадонне с каноником ван дер Пале» 1436 г. из муниципального музея г. Брюгге, где он отражается на щите св. Георгия (см.: Картер, 1954,

Таким образом, мы наблюдаем здесь — в верхнем ряду открытого алтаря — тот же принцип, что и на центральном плане (Mittelgrund) нижнего ряда, где изображается поклонение Агнцу: расположение фигур ориентировано на внутреннюю зрительную позицию, организация изображения дается с точки зрения Бога. Изображение в верхней части алтаря и примыкающее к нему изображение в нижней части объединяются тем самым общей ориентацией: в обоих случаях изображается сакральное пространство — пространство потустороннего мира.

В свою очередь, изображение Агнца отмечает границу между передним планом (Vordergrund), принадлежащим нашему пространству (пространству зрителя изображения), и противопоставленным ему главным — основным — планом (Mittelgrund), ориентированным на внутреннюю зрительную позицию, принадлежащую сакральному миру. Соответственно, изображение Агнца отмечает смену зрительной позиции — от Божественной к человеческой. Находясь на границе, Агнец принадлежит и той, и другой сфере, что отвечает двум природам Христа — Божественной и человеческой.

Итак, изображение в верхней части алтаря (на верхних панелях) оказывается непосредственно связанным с изображением в нижней его части (на нижних панелях): эти изображения неотделимы друг от друга — одно продолжает другое. Это, по всей видимости, осознавалось современниками: во всяком случае это ощущал неизвестный художник, младший современник Ван Эйка, автор картины (из собрания музея Прадо в Мадриде), которая представляет собой копию Гентского алтаря в открытом состоянии[17], — эти части изображения представлены здесь как одно целое (**илл. 58**).

* * *

Мы говорили о верхнем ряде открытого алтаря. Вернемся снова к его нижнему ряду — на этот раз к боковым панелям (створ-

---

с. 60—61 и репродукцию на таблице 3; Фармер, 1968, с. 159—160 и репродукции на таблицах 5—6). Этот прием фиксирует отношения между позицией наблюдателя и изображаемой действительностью (см. в этой связи: Бялостоцкий, 1970, с. 170).

[17] Автором этой копии иногда считается Петр Кристус (Petrus Christus), иногда — какой-то неизвестный нам ученик Ван Эйка. См.: Бреун, 1957; Пеман-и-Пемартин, 1969.

кам) (**илл. 55**). Изображение здесь соотносится с передним планом (Vordergrund) изображения на центральной панели — и то и другое ориентировано на внешнюю зрительную позицию, т.е. точкой отсчета является позиция зрителя изображения, находящегося в н е изображаемой действительности.

На правых створках алтаря изображены святые отшельники («heremite sancti») с избранными святыми (св. Антонием, Марией Магдалиной, Марией Египетской и другими), далее — святые паломники («sancti peregrini») во главе со св. Христофором. Эти изображения святых, вне всякого сомнения, семиотически важнее, чем изображения праведных судей и воинов Христовых («iusti iudices» и «Christi milites») на левых створках. То, что семиотически более важные изображения помещены справа от нас, с очевидностью указывает на использование внешней зрительной позиции, т.е. человеческой, а не Божественной перспективы. Эта перспектива объединяет боковые изображения с изображениями на переднем плане (т.е. с изображением новозаветной и ветхозаветной группы). Мы можем считать, таким образом, что они продолжают эти последние изображения — подобно тому, как изображения в верхнем ряду алтаря могут рассматриваться как продолжение изображения на главном плане нижнего ряда.

Этой внешней зрительной позиции соответствует изображение на переднем плане реки жизни, которая вытекает из источника жизни, образующегося из крови Агнца (см. Откр. VII, 17, XXI, 6, XXII, 1)[18]. Река обращена к зрителю картины, независимо от того, где он находится, — при изменении позиции создается впечатление, что река меняет свое направление. Это — чисто иллюзионистический прием, который служит для того, чтобы связать зрителя с передним планом изображения.

Таким образом, противопоставление «потустороннее — посюстороннее» коррелирует как с противопоставлением «внутреннее — внешнее», так и с противопоставлением «верхнее — нижнее». В нижнем ряду алтаря (в композиции, изображающей поклонение Агнцу) противопоставление «потустороннее — посюстороннее» предстает как противопоставление «внутреннее — внешнее», т.е. как противопоставление переднего (Vordergrund) и основного

---

[18] Ср.: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откр. XXII, 1).

(Mittelgrund) планов изображения; между тем в общей композиции открытого алтаря оно предстает как противопоставление «верхнее — нижнее».

Наша человеческая перспектива — перспектива зрителя изображения, т.е. внешняя зрительная позиция, — соотносится с низом алтаря как целого (где изображены Церковь и Синагога); напротив, Божественная перспектива, т.е. внутренняя зрительная позиция, оказывается соотнесенной с верхней и центральной частями общей алтарной композиции (где изображена Троица — Господь Саваоф, Святой Дух и Агнец — вместе с Богоматерью и Иоанном Крестителем).

Мы можем предположить, далее, что расположение по вертикальной оси на двумерной плоскости изображения передает отношения глубины (удаленности от зрителя изображения) в трехмерном пространстве, и тогда мы можем мысленно представить себе изображаемый мир в виде сцены, где на рампе располагаются группы, относящиеся к переднему плану, (ветхозаветная и новозаветная группы, святые отшельники и паломники, судьи и воины), за ними находится Агнец с группами святых праведников и праведниц и, наконец, за Агнцем — Господь Саваоф с Девой Марией и Иоанном Крестителем. Приблизительно так и показаны они на упоминавшейся уже копии Гентского алтаря из собрания Прадо — здесь представлено несколько пространственных пластов, последовательно располагающихся друг за другом (илл. 58)[19].

---

[19] Вместе с тем, в отличие от Гентского алтаря, новозаветная группа изображена здесь слева от нас, а группа ветхозаветная — справа от нас. Таким образом вся композиция последовательно ориентирована в данном случае на позицию внутреннего наблюдателя — здесь нет того сочетания разнородных пространственных пластов, которое мы наблюдаем в Гентском алтаре. Иначе говоря, здесь вообще нет формально выделенного переднего плана, противопоставленного основному изображению, — нет «рампы», принадлежащей пространству зрителя картины.

Это обстоятельство обусловлено, по-видимому, определенным переосмыслением самого изображения: здесь вводится новая тема, а именно тема триумфа Церкви над Синагогой. Если в Гентском алтаре ветхозаветная и новозаветная группа в равной мере участвуют в поклонении Агнцу, то здесь они оказываются в конфликте. Приобретая самостоятельное значение, этот конфликт изображается не на переднем, а на основном плане картины — соответственно, Церковь представлена в данном случае в той части картины, которая является значимой именно в перспективе внутреннего наблюдателя (а не зрителя картины).

Итак, основной семантической доминантой оказывается противопоставление Небесного и Земного или Божественного и человеческого. Заслуживает внимания то обстоятельство, что ренессансные приемы изображения соответствуют человеческой перспективе, тогда как традиционные для средневековой живописи (и, в частности, для иконописи) приемы изображения соответствуют, напротив, перспективе Божественной.

* * *

Обратимся теперь к закрытому алтарю (**илл. 56**). И здесь также может быть прослежено то же противопоставление посюстороннего и потустороннего (Небесного и Земного, Божественного и человеческого). Вместе с тем, это противопоставление находит здесь совсем другое выражение: оно выражается в данном случае не перспективно, а с т и л и с т и ч е с к и — т.е. не с помощью использования той или иной зрительной позиции, а с помощью специальных стилистических средств, прежде всего с помощью цвета.

В нижнем ряду мы видим две молящиеся (коленопреклоненные) фигуры донаторов — Йоса Вейта [Joos Vijd] и его супруги Элизабет Барлют [Elisabeth Barluut]. Они молятся перед скульптурными изображениями святых (Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова). Выбор святых определяется темой поклонения Агнцу[20]. Иоанн Креститель держит в руках агнца, что отсылает к композиции открытого алтаря.

Вместе с тем, этот выбор соответствует месту и времени создания Гентского алтаря: алтарь был изготовлен для церкви Иоанна Крестителя[21] и освящен в день Иоанна Богослова[22].

Организация пространства на копии из Прадо обнаруживает определенное сходство с представлением Гентского алтаря в 1458 г. в виде живой картины, описанным во «Фламандской хронике» (см. выше, с. 304, примеч. 2): в обоих случаях пространство разделено на три зоны, расположенные одна за другой. Не обязательно усматривать непосредственную связь между этими изображениями, как это иногда предполагается (см.: Даненс, 1973, с. 128; ср. также: Пеуведле, 1947, с. 62, примеч. 1): возможность такой трактовки заложена в оригинале, т.е. в самом Гентском алтаре.

[20] Иоанну Крестителю принадлежат слова: «Вот Агнец Божий, который берет на Себя грех мира» (Ин. I, 29). Иоанн Богослов изображает Спасителя в виде Агнца (Откр. V, 6—12, VII, 9—12).

[21] В 1540 г. по распоряжению императора Карла V приходская церковь Иоанна Крестителя была передана аббатству св. Бавона, и с этого времени ее

Фигуры донаторов даны в цвете, который контрастирует с мраморным цветом статуй; этот контраст призван передать противопоставленность живых людей и скульптурных изображений.

Как живые фигуры донаторов, так и скульптурные изображения святых представлены в иллюзионистически написанных нишах. Ясно, что они находятся в одном и том же помещении, а именно в храме, который очевидным образом принадлежит нашему, земному пространству. Можно предположить, что изображение храма в данном случае коррелирует с тем храмом, в котором находится Гентский алтарь, оно является как бы продолжением пространства этого храма: скульптурные изображения святых, которым молятся донаторы, должны были ближайшим образом напоминать статуи святых в самом храме[23].

Итак, данное изображение ориентировано на наше, человеческое восприятие. Для нас святые существуют в виде изображений, поскольку они принадлежат не нашему земному пространству, но совсем другому — небесному пространству.

патроном является св. Бавон. Вскоре после 1559 г. церковь св. Бавона становится кафедральным собором города.

[22] Дата 6 мая 1432 г., которая обозначена на алтаре, соответствует дате открытия алтаря. 6 мая — день мученичества Иоанна Богослова «ad Portam Latinam».

Надо полагать, что придел храма (капелла), который был построен донаторами специально для заказанного ими алтаря, был посвящен Иоанну Богослову (хотя на этот счет и нет документальных данных). См.: Тольнэ, 1939, с. 20, 49—50 (примеч. 61); Кореманс и Янссенс де Бистговен, 1948, с. 30.

[23] Ср.: «The foreground space is a *trompe l'oeil* of an encasement for sculpture», «...the master's ingenious *trompe l'oeil* which made them [изображения святых в виде статуй. — *Б.У.*] appear to be part of the structure and the factual continuation of the phisically real chapel space» (Филип, 1971, с. 84, ср. с. 97, 196). См. также: «Dans les grisailles introduites avec le nouveau style par le Maître de Flé malle et par Jean Van Eyck, le ton gris n'est nullement celui d'une peinture monochrome; c'est celui de la pierre d'une statue et d'une niche non polychromé es. Un double effet est ainsi obtenu. Si d'une part la grisaille est moins ré elle que la peinture (l'objet représenté n'est lui-même qu'une statue et non une figure vivante) ce qui justifie son usage aux revers des volets, visibles lorsque le retable est fermé, de l'autre, la présence reelle de la statue est plus vraisemblable que celle des figures colorées, ce qui accroît le pouvoir de trompe l'oeil. En combinant les deux dans *l'Agneau Mystique*, Van Eyck renforcait donc par l'une la présence de l'autre, tout en distinguant l'ordre de réalité des Saints et des donateurs, puisque ceux-ci s'agenouillent non devant saint Jean Baptiste et l'Evangéliste, mais devant leurs figures sculptées...» (Филиппо, 1964, с. 230).

Это другое пространство прослеживается в верхнем ряду закрытого алтаря, где представлена сцена Благовещения. Знаменательным образом фигуры Девы Марии и Архангела Гавриила даны в том же цвете, что и статуи святых в нижней части; их изображения разительно отличаются от изображений донаторов. Более того, складки их одежды образуют как бы скульптурный рельеф. Они вообще напоминают изваяния[24]. Тем не менее, они изображены не как статуи (в отличие от изображений святых в нижнем ряду), но как живые фигуры — живые и в то же время потусторонние. Они существуют в своем собственном пространстве, которое лишь внешне напоминает наше, земное пространство.

Таким образом, скульптурные изображения святых выступают как посредники между людьми и самими святыми, как посредники между земным и небесным (то же самое может быть сказано и об иконах: иконы также представляют собой изображения святых, которые выступают как посредники при общении с ними). Поскольку в нижнем ряду изображены донаторы, т.е. живые люди, святые предстают в виде изображений, т.е. передается их — донаторов — восприятие; специальные стилистические средства позволяют показать посредническую роль этих изображений по отношению к самим святым.

Любопытно, что самые верхние фигуры — фигуры пророков Захария и Михея, а также сивилл — снова даны в цвете, они на-

---

[24] Ср.: «Die Gewandoberfläche der Figur des Engels [речь идет об архангеле Гаврииле. — *Б.У.*] ist wie ein skulpturales Relief artikuliert — es ist ein gutes Beispiel dessen, was Panofsky Jans stereographische Form nannte» (Пэхт, 1989, с. 164; ср.: Панофский, I, с. 227). См. также: «Die Figuren wirken wie Steinskulpturen nicht nur wegen ihrer schweren, geschlossenen Formen, sondern auch wegen ihrer Farbe» (Филип, 1967, с. 62); «...Van Eyck seems to have attempted to give the figures of the Annunciation a sculptural appearance that would harmonize visually with the figures below. Thus he arranged their white robes in folds that emphasize mass, not rythm. The Virgin's head is frontal, though tilted, and the unusually large white dove does not move toward her but ... appears suspended above the Virgin as if he was carved. The resemlance of the Virgin's room to an actual sculptural niche is reinforced by its illumination, which appears as an extension of the actual light that falls on the chapel window at the right, a device Jan underlined by painting the shadows cast into the Virgin's room by the frames of the panels. By appearing solid and somewhat disengaged from action, both the Virgin and Gabriel relate directly as physical presences to the viewer in his own space and time. By echoing the colourlessness and solidity of the sculptures below, the figures visually unify the exterior and enhance its contrast with the resplendent interior» (Ворд, 1975, с. 209).

поминают не скульптуры, а живых людей. Это может объясняться тем, что они полностью принадлежат потустороннему миру, т.е. их изображения вообще никак не соотносятся с земным, человеческим началом. Между тем, в сцене Благовещения имеет место контаминация небесного и человеческого. Архангел является к Деве, и тем самым она принадлежит уже иному, неземному пространству; вместе с тем, это происходит в обычной комнате, и за окнами мы видим изображение Гента. Можно сказать, что сцена Благовещения по самому своему содержанию соотносится как с Божественным, так и с человеческим началом — и это передается в изображении.

В этом смысле любопытно сопоставить «Благовещение» Гентского алтаря с другими «Благовещениями» Ван Эйка. Так, в «Благовещении» на створках алтаря из собрания Дрезденской галереи (1437 г.) Мария и Гавриил изображены в виде статуй (**илл. 60**); совершенно такое же изображение мы находим и в диптихе из собрания Тиссен-Борнемиса в Лугано (**илл. 61**); очевидно, что здесь представлена наша, человеческая перспектива. Напротив, «Благовещение» из собрания вашингтонской Национальной галереи (в прошлом — из собрания Эрмитажа, 1435 г.) изображает Гавриила и Марию как живых людей; здесь они показаны безотносительно к противопоставлению небесного и земного, они находятся в своем собственном пространстве (**илл. 59**). Между тем, «Благовещение» Гентского алтаря занимает промежуточную позицию; мы имеем здесь как бы контаминацию того и другого подхода, т.е. совмещаются две перспективы — Божественная и человеческая.

Итак, и в закрытом алтаре мы находим то же противопоставление Небесного и Земного (Божественного и человеческого). Так же, как и в открытом алтаре, это противопоставление коррелирует с противопоставлением верхнего и нижнего.

Особенно показателен в этом отношении диалог Гавриила и Марии. Мы видим здесь надписи, передающие обращение Гавриила и ответ Марии. Слова Гавриила обращены к нам, и мы можем их читать — слева направо, как обычно (**илл. 62**). Гавриил сошел с неба, и слова его обращены к человеку. Его речь находится в сфере нашего восприятия. В то же время ответ Марии обращен к Богу, и, соответственно, ее слова перевернуты — они написаны так, что-

бы Бог мог их прочесть (**илл. 63**)[25]. Не случайно, по-видимому, слова Гавриила представлены на фоне пейзажа, показанного в ренессансной — человеческой! — перспективе.

Ответ Марии обращен к Богу, но вместе с тем, это же и диалог с Гавриилом. Мы видим, что слова Гавриила направлены к Марии (слева направо), а слова Марии — к Гавриилу (справа налево). Таким образом, их разговор изображен идеографически — примерно так, как это может изображаться в комиксах.

Мы вправе предположить, что противопоставление Божественного и человеческого, которое прослеживается в разных частях Гентского алтаря, является не только композиционным принципом (принципом организации пространства), но и основным — наиболее общим — содержанием алтаря. Выражение и содержание оказываются в данном случае непосредственно и органически связанными.

* * *

В свете сказанного особого внимания заслуживают изображения Адама и Евы в открытом алтаре (**илл. 55**). Мы упоминали о

---

[25] Совершенно такое же изображение диалога Гавриила и Марии мы находим и в другом, несколько более позднем «Благовещении» Ван Эйка из собрания вашингтонской Национальной галереи (1435 г.) (**илл. 59**). Вместе с тем, так же изображен их диалог и в «Благовещении» Фра Анджелико (из собрания приходского музея в Кортоне), созданном вскоре после окончания Гентского алтаря (в 1433 — 1434 гг.) (см. репродукцию: Бальдини, 1986, с. 69). Это не единственный случай у Фра Анджелико: в одной из расписанных им келий монастыря Сан-Марко во Флоренции (келья № 37) изображено распятие Христа и разбойников, причем Христос говорит Благоразумному Разбойнику: «Hodie mecum eris in paradiso», т.е. «Ныне же будешь со Мною в раю» (Лк. XXIII, 43). Эти слова Христа идут от уст Христа к Разбойнику, находящемуся по его правую руку; поэтому они написаны справа налево и обращены вверх (см. репродукцию: Бальдини, 1986, с. 240).

Не обязательно усматривать в данном случае влияние Ван Эйка на Фра Анджелико. Следует иметь в виду, что перевернутые надписи встречаются в христианском искусстве и до Ван Эйка. Так, на миниатюре греческого Евангелия X—XI вв. из собрания монастыря св. Дионисия на Афоне (codex 588m, fol. 225v) изображен Иоанн Богослов, которому Бог сообщает евангельский текст; в правом верхнем углу миниатюры показана Десница Господня, из которой исходит надпись, обращенная к Иоанну; надпись эта, представляющая начало Евангелия от Иоанна (ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος), читается сверху, т.е. также представлена в перевернутом — для нас — положении (см. репродукцию: Пеленанидис и др., I, с. 228, илл. 287, ср. с. 448). Вместе с тем у Ван Эйка и затем в «Благовещении» Фра Анджелико это надпись, не исходящая от Бога, но обращенная к Богу.

них в связи с противопоставлением правого и левого, но этого упоминания явно недостаточно.

Фигуры Адама и Евы стилистически выделяются в верхнем ряду алтаря — настолько, что мы вправе, кажется отнести их к другому пространству. Это типичные примеры ренессансного искусства. Сама пространственная трактовка отличает их от других фигур того же ряда. Все остальные фигуры даны на плоском фоне, между тем как Адам и Ева помещены в трехмерные ниши, подчеркивающие их объемность. Прочие фигуры показаны в ракурсе сверху (мы видим пол), тогда как на Адама и Еву мы смотрим снизу. Если фигуры Бога-Саваофа, Марии, Иоанна Крестителя, ангелов, объединенные единым (синим) фоном, как бы прижаты к фону — они напоминают аппликацию, их изображения как бы наклеены на фон[26], — то Адам и Ева стоят свободно в трехмерном пространстве. Кстати, синий фон объединяет упомянутые изображения верхнего ряда — т.е. все изображения за исключением изображений Адама и Евы! — с изображениями в нижнем ряду: это фон неба. Вместе с тем, Адам и Ева находятся в нишах, и это объединяет их с фигурами нижнего ряда закрытого алтаря[27].

По-видимому, их изображения каким-то образом соотносятся с изображениями статуй (в закрытом алтаре): так же, как и ста-

---

[26] Ср. замечание Э.Панофского о изображении Бога, Марии и Иоанна: «In spite of vigorous modeling and — in the figures of Our Lady and St. John the Baptist — foreshortening, the figures seem to be developed in two dimensions instead of in three. The drapery is „scooped out“ to such an extent that the general impression is one of concavity rather than convexity. The contours of the gold-embroidered and jewel-studded borders move in languorous, calligraphical curves ... which have no parallels in Jan's stereographic style» (Панофский, I, с. 227).

[27] Ср.: «We can see them [фигуры Адама и Евы. — *Б.У.*] as perfect examples of Renaissance work. The spatial construction of this section is entirely different from that of other panels. Instead of the flat and decorative backgrounds of the three central panels, Jan has created three-dimensional niches for the figures. Instead of a floor conventionally seen from above, as in the other panels, the bottom of the niches is not visible here, owing to their elevated position in the chapel, far above the spectators' heads. Whereas the three central figures and the compact group of angels are pressed closely against their background, Adam and Eve stand freely in their somewhat narrow niches, surrounded by air, caressed by life and shadow, so that they even seem to belong to the same space as the spectator. This realism is enhanced by the playful detail of Adam's foot, which extends over the lower edge of the niche, and other similar details in the simulated Cain and Abel reliefs [у Каина тоже выступает нога. — *Б.У.*]» (Даненс, 1980, с. 111).

туи, они относятся к нашему, посюстороннему миру: они принадлежат скорее к пространству храма, нежели к сакральному пространству мира потустороннего. Однако, в отличие от скульптурных изображений святых, они не отсылают нас к миру потустороннему, и этим объясняется реалистичность — точнее даже сказать натуралистичность, живоподобность их изображений.

Эта натуралистичность поражала зрителей алтаря — до нас дошли свидетельства, говорящие о том, что они воспринимались как трехмерные фигуры[28]. Адам и Ева являются нам как живые люди, как будто вставленные в изображение — в манере, напоминающей современный стиль pop-art.

Особенно характерна в этом плане нога Адама, которая как бы выступает из ниши, двигаясь на нас; это создает иллюзионистический эффект, который ближайшим образом напоминает обманку, trompe l'oeil (**илл. 66**)[29]. Замечательно, что так же выступает нога (с пьедестала) у обоих святых на статуях, изображенных в закрытом алтаре (**илл. 64, 65**). Это должно указывать, по всей види-

---

[28] Марк ван Варневейк писал, например, в 1566 г.: «смотря на это [изображение], никто не может сказать без колебаний, выступает ли одна из ног Адама из плоской панели или нет; его правая [sic!] рука и ладонь, которую он положил на грудь, кажутся отделенными от корпуса, пропуская свет [так что свет проходит между ними и корпусом]. Его тело настолько похоже на плоть, что кажется, что это и есть сама плоть» («...niemant en zoude wel zonder twijffelen connen jugieren, tzelve anziende, of den eenen voet van Adam uuten platten tafereele steect of niet, ende zijnen rechter aerme ende handt, die hij up zijn burst lecht, schijnt van zijnen lijve duerluchtich zijnde. Dlichaem es ook zoo vleeschachtich dat schijnt vleesch te wezen» — Даненс, 1965, с. 108). Поразительную живоподобность фигур Адама и Евы отмечал и Иероним Мюнцер в своем описании Гентского алтаря 1495 г.: «О как удивительны изображения Адама и Евы! все видится живым!» («O quam mirande sunt effigies Ade [sic!] et Eve: videntur omnia esse viva» — там же, 1965, с. 102); ср. также сходное высказывание Луки де Гере в оде 1559 г.: «Как страшно и живо стоит Адам! Кто когда-либо видел более похожее изображение плоти?» («Hoe verschrickelic en levendigh Adam staet? Wie sagh oynt vleesschelicker verwe van lichame?» — там же, с. 105). О непревзойденном совершенстве и «правдоподобии» (naturalità) изображений Адама и Евы говорит также Антонио де Беатис в описании Гентского алтаря 1517 г. (Пастор, 1905, с. 117; Даненс, 1965, с. 102).

[29] Инфракрасные лучи отчетливо демонстрируют замысел художника: первоначально нога Адама была в нише, но в процессе работы Ван Эйк выдвигает ее вперед. См.: Кореманс, 1953, табл. III, 3.

мости, на связь скульптурных изображений с изображениями Адама и Евы[30].

Соотнесенность фигур Адама и Евы со статуями подчеркивается и тем, что во всех этих случаях даются идентифицирующие надписи с именами, которые как бы сделаны в камне (т.е. это не надписи как таковые, а и з о б р а ж е н и я надписей). Эти надписи находим на пьедесталах статуй (в случае изображений Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова) и на нишах (в случае изображений Адама и Евы).

На то, что Адам и Ева изображены в храме, т.е. находятся в том же пространстве, что и зритель, указывают и изображения барельефов (гризайли) над их головами — сцены, изображающие жертвоприношения Авеля и Каина и убийство Авеля. На одном изображении Авель приносит в жертву агнца, на другом — Каин убивает Авеля, т.е. Авель оказывается жертвой; все это отсылает к теме поклонения Агнцу.

Изображения барельефов явно соотнесены с внешней, а не с внутренней зрительной позицией: так же, как и статуи, они относятся к изображению храма — в обоих случаях перед нами, в сущности, и з о б р а ж е н и е в и з о б р а ж е н и и. Любопытно при этом, что в сцене убийства Авеля у Каина тоже вперед выступает нога (**илл. 67**). Таким образом, мы находим здесь тот же иллюзионистический прием, что и при изображении статуй или при изображении Адама, и это свидетельствует, по-видимому, об ориентированности именно на внешнюю зрительную позицию.

Итак, фигуры Адама и Евы принадлежат пространству храма и, значит, пространству зрителя, находящегося в храме, — они находятся, следовательно, на периферии изображения, т.е. как бы вне изображаемого пространства[31]. Они должны быть мысленно

[30] Ср., вместе с тем, тот же прием — ногу, выступающую с пьедестала, — при изображении статуи св. Иакова на обратной стороне «Бракосочетания Марии» Робера Кампена из собрания музея Прадо (см. репродукцию: Тольнэ, 1939, табл. 5).

[31] Некоторые исследователи полагают, что они относятся к утраченной раме алтаря. Ср.:

«Of all the figures of the seven upper panels, Adam and Eve alone are parts of the stone architecture. The others, the angels and the Deësis, are only framed by the structure; they do not form part of it. The Deësis and the angels belong to the sacred realm of the representation proper. They are thus rendered in the traditional neutral perspective with a high vanishing point as a view of an ideal divine reality.

In contrast, Adam and Eve belong to human reality. As the painted continuation of the

вынесены вперед (на передний план), т.е. они гораздо ближе к нам (к зрителю), чем изображения Господа с Богоматерью и Иоанном Крестителем и поющими и играющими ангелами[32]. Характерно в этом смысле, что на копии Гентского алтаря из собрания Прадо эти фигуры вообще отсутствуют (**илл. 58**).

В таком случае Адам дан справа от Господа не столько потому, что он мужчина, сколько потому, что это как бы двойной портрет (который должен восприниматься отдельно) — портрет мужчины и женщины. В случае двойного портрета мужчина обычно — по крайней мере в европейской традиции — находится слева (для нас), т.е. женщина помещается по его левую руку. Соответственно, и на ктиторских портретах мужские фигуры, как правило, изображаются слева, а женские — справа. Таким образом, изображения Адама и Евы у Ван Эйка коррелируют, по-видимому, с изображениями донаторов.

* * *

Мы рассмотрели композицию открытого и закрытого алтаря и определили изобразительные приемы, которые служат для противопоставления сакрального и земного пространства. Как было показано, это противопоставление является общим для открытого и закрытого алтаря, однако оно передается в этих двух случаях различным — в принципе — образом.

Вместе с тем, по ходу изложения были продемонстрированы формальные и содержательные соответствия между открытым и за-

---

carved frame — that is, of a three-dimensional material object — they form part of the world of material shapes in the physical enviroment of the spectator. The two figures simulate carved statues; they are, as it were, coloured sculpture come to life. To make this point clear, Van Eyck has represented them in a perspective which takes the position of the spectator and the laws of human vision into account. In short, Adam and Eve are the only figures seen from below because they alone were actual part of the frame [речь идет об утраченной раме алтаря. — *Б.У.*]» (Филип, 1971, с. 17—18).

[32] Э.Панофский говорит о зрителе Гентского алтаря: «Impressed as he is by the fact that the figures of Adam and Eve are so much pushed into the foreground that they can partly be seen from below, he is involuntarily led to the assumption that their larger size is merely due to their being so much nearer to him than the angels are. Consequently he interprets the smaller size of the angels as a result of their being in the background...» (Панофский, 1935, с. 467).

крытым алтарем. Изображения открытого и закрытого алтаря, несомненно, тематически связаны — и это постоянно подчеркивается художником.

Напомним, что бо́льшую часть времени алтарь находился в закрытом состоянии и лишь по праздничным дням он раскрывался.

Итак, прихожане в храме обычно видели закрытый алтарь (**илл. 56**). Они видели прежде всего изображение храма — внутреннего пространства того же самого храма, в котором они находились, — и видели донаторов (хорошо им знакомых), молящихся перед изображениями святых, а именно перед статуями Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. Иоанн Креститель держит агнца, и этого агнца донаторы — а вместе с ними и зрители — увидят затем в апокалиптической картине открытого алтаря. Здесь же и Иоанн Богослов, которому открылась эта картина и который описал ее в Апокалипсисе.

Изображение донаторов, по-видимому, непосредственно связано в данном случае с условиями создания алтаря. Донаторы не только заказали алтарь: они построили придел храма (капеллу), в котором он должен был находиться, и пожертвовали деньги на ежедневную мессу, которая должна была служиться — до скончания веков — за них и их предков[33]; этому соответствует изображение Вечной Литургии в общей композиции открытого алтаря[34]. Таким образом донаторы как бы всегда присутствуют в храме — в вечной, непрестанной молитве[35]. Находящиеся в храме люди (прихожане) соучаствуют этой молитве.

---

[33] У Йоса Вейта и Элизабет Барлют не было детей, которые могли бы молиться за них после их смерти; это обстоятельство сыграло, по-видимому, важную роль в решении заказать алтарь и пожертвовать деньги на вечное поминание (см.: Даненс, 1973, с. 40—41).

Ежедневная месса перед Гентским алтарем продолжалась до конца XVIII в. (см.: Даненс, 1980, с. 81). Прекращение этой традиции, по-видимому, способствовало частичной утрате знания о том, что именно здесь изображено, — что и определило в дальнейшем возможность переосмысления фигуры Бога-Отца как Христа (см. выше, с. 304, примеч. 2).

[34] В документе, датированном 13 мая 1435 г., говорится о совершении ежедневной мессы «во славу Бога, Его Преблагословенной Матери и Всех Святых» («ter heeren van Gode, ziner ghebenedider moeder ende allen zinen helighen» — Даненс, 1965, с. 90). Упоминание «Всех Святых» соответствует изображению здесь литургии всех святых.

[35] Ср., между тем, иное композиционное решение в другом алтаре Ван Эй-

Донаторы молятся — и их молитвенному воображению открывается сцена Благовещения. Мы видим эту сцену как бы их глазами, через их восприятие. Донаторы вообще представляют людей, находящихся в храме.

Здесь же видны пророки и сивиллы. Подобно донаторам, они так же видят сцену Благовещения, но они наблюдают ее сверху. В некотором смысле они тоже находятся на периферии изображения — так же, как и люди (донаторы). Поэтому оправданы иллюзионистические приемы при их изображении. Их книги выступают вперед (в виде trompe l'oeil), нависая над изображенной под ними сценой (илл. 68, 69)[36], и сами они как бы заглядывают вниз — они словно смотрят с верхнего яруса.

Разница с людьми состоит лишь в том, что пророкам и сивиллам дано *непосредственно* увидеть происходящее — заглянув сверху, — тогда как для людей эта сцена открывается лишь мысленному взору, через молитву.

Но Благовещение, открывающееся молитвенному воображению, — это пролог к той сцене, которая предстает перед нашими глазами, когда алтарь раскрывается, — к сцене поклонения Агнцу. Сцена Благовещения как бы вводит основную тему композиции.

И вот алтарь раскрывается, и нашему взору открывается

ка — из собрания Дрезденской галереи. Подобно Гентскому алтарю, этот алтарь имеет изображения в открытом и закрытом состоянии. И здесь также в закрытом алтарном изображении представлена сцена Благовещения, однако, как уже упоминалось, Мария и Гавриил изображены в виде статуй (илл. 60), т.е. их изображения условно соотносятся с внутренним пространством храма. Когда алтарь раскрывается, мы видим Богоматерь с Младенцем, по правую руку которой находится архангел Михаил, а по левую — св. Екатерина. Рядом с архангелом — коленопреклоненная фигура молящегося донатора (Микеле Джустиниани [Michele Giustiniani]), на его плече рука св. Михаила, его патрона. Таким образом, внешнее и внутреннее изображения соответствуют противопоставлению Небесного и Земного. Скульптурные изображения святых представляют храм и, следовательно, принадлежат нашему, земному пространству; вместе с тем, они вводят нас в горний мир, где мы видим уже не изображения святых, а самих святых. Однако, в отличие от Гентского алтаря, донатор в данном случае находится не в храме, а в самом горнем мире — в непосредственном общении со святыми.

[36] Эти выступающие вперед книги формально соответствуют выступающей вперед ноге, которую мы наблюдаем при изображении Адама, а также при изображении статуй (Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова) и барельефа (фигура Каина). Во всех этих случаях изображаемые фигуры относятся к периферии изображения.

грандиозная картина, воплощающая в себе — в контексте апокалиптического видения — все основные моменты человеческого спасения (**илл. 55**).

Мы видим опять Марию, и она по-прежнему с книгой, подобно тому как мы видели ее в сцене Благовещения. Но она уже во славе своей: на голове ее корона, и ангелы ей славословят. Мы видим тех же пророков (а среди них и Вергилия, которого цитировала эритрейская сивилла и который как бы ее представляет), и они, как и раньше, находятся на периферии изображения.

Наконец, мы видим Адама и Еву — первых людей, — и они снова возвращают нас в пространство храма, т.е. в наше, земное пространство. Они символизируют тех, кого спасают, т.е. род человеческий.

Так завершается наше восприятие, и мы снова возвращаемся в храм. Изображения святых — статуи Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова — служили нам для выхода из пространства храма в сакральное пространство горнего мира. Изображения живых людей — Адама и Евы — служат нам для возвращения в пространство храма, где началось наше медитативное путешествие. Поэтому изображения Адама и Евы и коррелируют с изображениями статуй.

Цитируемая литература

Аввакум, 1927 — Памятники истории старообрядчества, кн. I, вып. 1 [Сочинения протопопа *Аввакума*]. Под ред. Я.Л.Барскова и П.С.Смирнова. Л., 1927 (РИБ. Т. 39).

Аверинцев, 1973 — *С.С.Аверинцев*. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В.Н.Лазарева / Под ред. В.Н.Гращенкова и др. М., 1973.

Адлер, 1907 — *Б.Ф.Адлер*. Карты первобытных народов // Известия имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при имп. Московском университете. СПб., 1907. Т. CXIX. (Труды Географического отделения. Вып. II).

Александренко, 1911 — Материалы по смутному времени на Руси XVII в., собранные проф. *В.Н.Александренко* // Старина и новизна. М., 1911. Кн. XIV.

Алешковский, 1972 — *М.Х.Алешковский*. Русские глебоборисовские энколпионы 1072—1150 годов // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972.

Альберти, I—II — *Леон-Баттиста Альберти*. Десять книг о зодчестве. М., 1937. Т. I—II.

Альберти, 1651 — Tre libri della pittura et il trattato della statua *di Leon Battista Alberti* // Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura et il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo. In Parigi, 1651.

Альтман, 1928 — *М.Альтман*. К поэтике Гомера // Язык и литература. Л., 1928. Т. IV.

Альтман, 1971 — *М.С.Альтман*. Читая Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971.

Английские путешественники... — Английские путешественники в Московское государство в XVI в. / Перевод с англ. Ю.В.Готье. Л., 1937.

Андреев, 1932 — *Н.Е.Андреев*. О «Деле дьяка Висковатого» // Seminarium Kondakovianum. Prague, 1932. Т. V.

Андрей Денисов, 1884 — [Андрей Денисов]. Поморские ответы. [Мануйловка], 1884.

Аникст, 1965 — *А.Аникст*. Театр эпохи Шекспира. М., 1965.

Анисимов, 1928 — *А.Анисимов*. Домонгольский период русской иконописи // Вопросы реставрации. II. М., 1928.

Анненков, I—II — *Ю.Анненков*. Дневник моих встреч. New York, 1966. Т. I—II.

Антонова, Мнева, I—II — *В.И.Антонова, Н.Е.Мнева*. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. (Государственная Третьяковская Галерея). М., 1963. Т. I—II.

Арциховский, 1944 — *А.В.Арциховский*. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944.

Бабенчиков, 1933 — *М.Бабенчиков.* Портрет Е.Пугачева в Гос. историческом музее // Литературное наследство. М., 1933. Т. 9—10.

Баксандал, 1972 — *M.Baxandall.* Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. London, 1972.

Бакушинский, 1923 — *А.В.Бакушинский.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // Искусство. Журнал Российской Академии Художественных Наук. Т. I (1923).

Бакушинский, 1925 — *А.В.Бакушинский.* Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств. М., 1925.

Баллод, 1913 — *Ф.В.Баллод.* Древний Египет, его живопись и скульптура. I—XX династии. М., 1913.

Бальдассаре, 1959 — *J.Baldassare.* La rapprezantazione dello spazio nella pittura cristiana primitiva. Bari, 1959.

Бальдини, 1986 — *Umberto Baldini.* Beato Angelico. Firenze, [1986].

Барсов, 1866 — *Елпидифор Барсов.* Семен Денисов Старушин, предводитель русского раскола XVIII в. (Материалы для истории русского раскола) // Труды Киевской духовной академии. 1866. Т. I, февраль.

Баталин, 1873 — *Н.Баталин.* Древнерусские азбуковники. Воронеж, 1873.

Бахтин, 1963 — *М.М.Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. (Первое издание этой книги вышло в 1929 г. под названием: Проблемы творчества Достоевского).

Бахтин, 1965 — *М.М.Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Белый, 1931 — *Андрей Белый.* На рубеже двух столетий. М., 1931.

Белый, 1934 — *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934.

Белый, 1966 — *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966.

Бем, 1933 — *А.Бем.* Личные имена у Достоевского // Сборникъ на честь из проф. Л.Милетичъ. София, 1933.

Бем, 1933а — *А.Бем.* Словарь личных имен у Достоевского // О Достоевском. Прага, 1933. Т. II.

Бенуа, I—IV — *А.Бенуа.* История живописи. СПб., 1912. Т. I—IV.

Бертье, 1910 — *J.J.Berthier.* L'Église de Sainte-Sabine à Rome. Roma, 1910.

Боас, 1927 — *F.S.Boas.* The Play Within the Play // F.S.Boas. A Series of Papers on Shakespeare and the Theatre. 1927.

Богатырев, 1963 — *П.Г.Богатырев.* Словацкие эпические рассказы и лироэпические песни. М., 1963.

Богораз, 1925 — *V.G.Bogoraz.* Ideas of Space and Time in the Conception of Primitive Religion // American Anthropologist. New series. 1925. Vol. XXVII.

Богораз (Тан), 1923 — *В.Г.Богораз (Тан).* Эйнштейн и религия. Применение принципа относительности к исследованию религиозных влияний. М.—Пг., 1923. Вып. 1.

Большаков, 1903 — Подлинник иконописный / Изд. С.Т.Большакова под ред. А.И.Успенского. М., 1903.

Бонфанте, 1964 — *Дж.Бонфанте.* Позиция неолингвистики // В.А.Звегинцев. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях. М., 1964. Ч. 1.

Браун, 1907 — *Joseph Braun*. Die liturgische Gewandung im Occident und Orient: nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik. Freiburg im Br[eisgau], 1907. Стереотипное переиздание: Darmstadt, 1964.

Бреун, 1957 — *Josua Bruyn*. Van Eyck problemen. *De levensbron*. Het werk van een leerling van Jan van Eyck. Utrecht, 1957 («Orbis artium: Utrechtse kunsthistorische studiën», I).

Бузескул, 1911 — В.*Бузескул*. К какому времени года относятся похождения Чичикова? // В.Бузескул. Исторические этюды, Спб., 1911.

Булаховский, 1950 — *Л.А.Булаховский*. Исторический комментарий к русскому литературному языку. Киев, 1950.

Булгаков, 1927 — *А.Булгаков*. Английский театр при пуританах (Вильям Даненанг и постановка его оперы «Осада Родоса» в 1656 г.) // О театре. Л., 1927.

Булгаков, 1988 — *М.Булгаков*. Белая гвардия. Мастер и Маргарита. Романы. Минск, 1988.

Буним, 1940 — *M.S.Bunim*. Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective. New York, 1940.

Буслаев, 1910 — *Ф.И.Буслаев*. Византийская и древне-русская символика по рукописям от XV до конца XVI вв. // Ф.И.Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1910. Т. II.

Буслаев, 1910а — *Ф.И.Буслаев*. Для истории русской живописи XVI века // Ф.И.Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1910. Т. II.

Буслаев, 1910б — *Ф.И.Буслаев*. Древнерусская борода // Ф.И.Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1910. Т. II.

Буслаев, 1910в — *Ф.И.Буслаев*. Изображение страшного суда по русским подлинникам // Ф.И.Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1910. Т. II.

Буслаев, 1910г — *Ф.И.Буслаев*. Литература русских иконописных подлинников // Ф.И.Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1910. Т. II.

Буслаев, 1910д — *Ф.И.Буслаев*. Подлинник по редакции XVIII века // Ф.И.Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1910. Т. II.

Буслаев, 1910е — *Ф.И.Буслаев*. Русская эстетика XVII века // Ф.И.Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1910. Т. II.

Бычков, 1973 — *В.В.Бычков*. Образ как категория византийской эстетики // Византийский временник. М., 1973. Т. 34.

Бялостоцкий, 1970 — *Jan Bialostocki*. The Eye and the Window: Realism and Symbolism of Light-Reflections in the Art of Albrecht Dürer and His Predecessors // Festschrift für Gert von der Osten. [Köln, 1970].

Валлис, 1964 — Mieczysław Wallis. Medieval Art as a Language // Actes du V-me Congrès International d'Esthétique. Amsterdam, 1964.

Веселовский, 1940 — *А.Н.Веселовский*. Из истории эпитета // А.Н.Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940.

Вёльфлин, 1915 — *H.Wölfflin.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.

Вёльфлин, 1931 — *H.Wölfflin.* Die Kunst der Renaissance. Italien und das Deutsche Formgefuhl. München, 1931.

Вёльфлин, 1947 — *H.Wölfflin.* Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes. Basel, 1947.

Вильямс, 1980 — *Peter Williams.* A New History of the Organ: From the Greeks to the Present Day. Bloomington and London, [1980].

Виноградов, 1923 — *В.В.Виноградов.* О задачах стилистики. Наблюдения над стилем «Жития протопопа Аввакума» // Русская речь / Под ред. Л.В.Щербы. Пг., 1923. Вып. 1.

Виноградов, 1926 — *В.В.Виноградов.* Проблема сказа в стилистике // Поэтика. Временник отдела словесных искусств. I. Л., 1926.

Виноградов, 1936 — *В.В.Виноградов.* Стиль «Пиковой дамы» // Пушкинский временник. М.—Л., 1936. Т. 2.

Виноградов, 1938 — *В.В.Виноградов.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938.

Виноградов, 1939 — *В.В.Виноградов.* О языке Толстого // Литературное наследство. Т. 35—36: Л.Н.Толстой. М., 1939. Ч. 1.

Виноградов, 1959 — *В.В.Виноградов.* О языке художественной литературы. М., 1959.

Виппер, 1922 — *Б.Виппер.* Проблема и развитие натюрморта. Казань, 1922.

Владышевская, 1990 — *Т.Ф.Владышевская.* Богодухновенное ангелогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры (Эволюция идеи) // Механизмы культуры / Под ред. Б.А.Успенского. М., 1990.

Волошин, 1933 — *Г.Волошин.* Пространство и время у Достоевского // Slavia. 1933. Ročn. XII. Seš. 1—2.

Волошинов, 1929 — *В.Н.Волошинов.* Марксизм и философия языка. Основные методы социологического метода в науке о языке. Л., 1929.

Ворд, 1975 — *John L. Ward.* Hidden Symbolism in Jan van Eyck's *Annunciations* // The Art Bulletin. 1975. Vol. LVII. No 2.

Всеволодский-Гернгросс, 1913 — *В.Всеволодский* (Гернгросс). История театрального образования в России. СПб., 1913. Т. I (XVII и XVIII вв.).

Вульф, 1907 — *O.Wulff.* Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschaungsform der altbyzantischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance // Kunstwissenschaftliche Beiträge. A.Schmarsow gewidmet. Leipzig, 1907.

Вульф, 1929 — *O.Wulff.* Der Ursrung des Kontinuicrenden Stils in der russischen Ikonenmalerei // Seminarium Kondakovianum. Prague, 1929. T. III.

Выготский, 1968 — *Л.С.Выготский.* Психология искусства. М., 1968.

Высотский, 1966 — *С.С.Высотский.* Развитие фонетики современного русского языка / Под ред. С.С.Высотского. М., 1966.

Вяземский, 1929 — *П.Вяземский.* Старая записная книжка / Ред. и примеч. Л.Гинзбург. Л., 1929.

Габричевский, 1928 — *А.Г.Габричевский.* Портрет как проблема изображения // Искусство портрета / Под ред. А.Г.Габричевского. М., 1928.

Гауптман, 1965 — *P.Hauptmann.* Das russische Altgläubigentum und die Ikonenmalerei // Beiträge zur Kunst des Christlichen Ostens. Erste Studien-Sammlung. Recklinghausen, 1965.

Гвоздев, 1924 — *А.А.Гвоздев*. Итоги и задачи научной истории театра // А.А.Гвоздев. Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924.

Георгий Конисский, 1913 — *Георгий Конисский*. Стихи Христу, изобразуемому спящим младенцем на кресте // ЧОИДР. 1913. Кн. 3.

Геррин, 1992 — *Judith Herrin*. Constantinople, Rome and the Franks in the seventh and eighth centuries // Byzantine Diplomacy: Papers from the Twenty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies. Cambridge, March 1990 / Ed. by Jonathan Shepard and Simon Franklin. [Aldershot], 1992 («Society for the Promotion of Byzantine Studies». Publications, 1).

Гёте, I—X — *И.-В.Гёте*. Собрание сочинений. М., 1975—1980. Т. I—X.

Гёте, 1905 — Разговоры Гёте, собранные Эккерманом. СПб., 1905.

Гиббенет, I—II — *Н.Гиббенет*. Историческое исследование дела патриарха Никона. СПб., 1882—1884. Т. I—II.

Гильфердинг, I—III — Онежские былины, записанные А.Ф.Гильфердингом. СПб., 1894—1900. (Сб. ОРЯС. СПб., Т. LIX—LXI)

Гиппиус, 1924 — *В.В.Гиппиус*. Гоголь. Л., 1924.

Гиппиус, 1966 — *В.В.Гиппиус*. Люди и куклы в сатире Салтыкова // В.В.Гиппиус. От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966.

Глазер, 1908 — *G.Glaser*. Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei // Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1908.

Гоголь, I—XIV — *Н.В.Гоголь*. Полное собрание сочинений. М., 1937—1952. Т. I—XIV.

Голубев, I—II — *С.Голубев*. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. Киев, 1883—1898. Т. I—II.

Голубинский, I—II — *Е.Голубинский*. История русской церкви. М., 1901—1917. Т. I—II.

Гопкинс, 1963 — *G.Hopkins*. A Note on Frontality in Near Eastern Art // Art islamica. 1963. III. № 2.

Горский и Невоструев, I—III — *А.В.Горский, К.И.Невоструев*. Описание славянских рукописей московской Синодальной библиотеки. М., 1855—1917. Т. I—III.

Грабарь, 1945 — *A.Grabar*. Plotin et les origines de l'esthétique médiévale // Cahiers archéologiques. 1945. Fasc. 1.

Грюнайзен, 1911 — *W. de Grüneisen*. La perspective. Esquisse de son évolution dès origines jusqu'à la Renaissance // École française de Rome. Mélange d'archéologie et d'histoire. 1911. Vol. XXXI.

Гуковский, 1959 — *Г.М.Гуковский*. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959.

Гуковский, 1965 — *Г.М.Гуковский*. Пушкин и русские романтики. 2-е изд. М., 1965.

Гуревич, 1972 — *А.Я.Гуревич*. Категории средневековой культуры. М., 1972.

Даль-Бодуэн, I—IV — *Владимир Даль*. Толковый словарь живого великорусского языка / 4-е изд. испр. и значительно доп. под ред. И.А.Бодуэна-де-Куртенэ. Спб., 1912—1914. Т. I—IV.

Даненс, 1965 — *Elisabeth Dhanens*. Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent. Gent, 1965 («Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen», VI).

Даненс, 1973 — *Elisabeth Dhanens*. Van Eyck: The Ghent Altarpiece. New York, [1973] («Art in Context»).

Данекс, 1980 — *Elisabeth Dhanens*. Hubert and Jan van Eyck. S. l, [1980].

Дементьев, 1969 — *А.А.Дементьев*. Максимко, Тимошка и другие // Русская речь. 1969. № 2.

Демкова, 1965 — *Н.С.Демкова*. Неизвестные и неизданные тексты из сочинений протопопа Аввакума // ТОДРЛ. 1965. Т. XXI.

Демус, 1947 — *O.Demus*. Byzantine Mosaic Decoration. London, 1947.

Достоевский, I—XXX — *Ф.М.Достоевский*. Полное собрание сочинений. Л., 1972—1990. Т. I—XXX.

Дюрер, I—III — *[Albrecht] Dürer*. Schriftlicher Nachlass. Herausgegeben von Hans Rupprich, Bd. I—III. Berlin, 1956—1969.

Евреинов, I—III — *Н.Н.Евреинов*. Драматические сочинения. СПб.—Пг. 1908—1923. Т. I—III.

Жегин, 1964 — *Л.Ф.Жегин*. Некоторые пространственные формы в древнерусской живописи // Древнерусское искусство. XVII век / Под ред. В.Н.Лазарева и др. М., 1964.

Жегин, 1965 — *Л.Ф.Жегин*. Иконные горки. Пространственно-временно́е единство живописного произведения // Труды по знаковым системам. II. Тарту. 1965. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 181).

Жегин, 1970 — *Л.Ф.Жегин*. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М., 1970.

Зелинский, 1896 — *Ф.Ф.Зелинский*. Закон хронологической несовместимости и композиция Илиады // Χαριστήρια. Сборник статей по филологии и лингвистике в честь Федора Евгеньевича Корша. М., 1896.

Зелинский, 1899—1900 — *T.Zeliński*. Die Behandlung der gleichzeitigen Ereignisse im antiken Epos // Philologus. 1899—1900. Supplementband, 8.

Зелинский, 1911 — *Ф.Ф.Зелинский*. Вильгельм Вундт и психология языка: жесты и звуки // Из жизни идей. 3-е изд. СПб., 1911. Т. II.

Зеньковский, 1970 — *С.А.Зеньковский*. Русское старообрядчество. Духовные движения XVII века. München, 1970.

Иван Грозный, 1951 — Послания Ивана Грозного / Подг. текста Д.С.Лихачева и Я.С.Лурье. Под ред. В.П.Адриановой-Перетц. М.—Л., 1951.

Иваницкий, 1890 — *Н.А.Иваницкий*. Материалы по этнографии Вологодской губернии // Известия общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. LXIX. Труды этнографического отдела. М., 1890. Т. XI. Вып. 1.

Иванов, 1972 — *Вяч.Вс. Иванов*. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства / Сост. С.Ю.Неклюдов. Под ред. Е.М.Мелетинского. М., 1972.

Иванов и Топоров, 1965 — *Вяч.Вс.Иванов, В.Н.Топоров*. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.

Иоффе, 1944—1945 — *И.И.Иоффе*. Русский Ренессанс // Уч. зап. ЛГУ. 1944—1945. № 72. Серия филологических наук, 9.

Казакова и Лурье, 1955 — *Н.А.Казакова, Я.С.Лурье*. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — нач. XV века. М., 1955.

Казинец и Вортман, 1992 — *E.Kasinec, R.Wortman*. The Mythology of Empire: Imperial Russian Coronation Albums // Biblion: The Bulletin of the New York Public Library. 1992. Vol. I. No. 1.

Каптерева, 1965 — *Т.Каптерева*. Эль Греко. М., 1965.

Картер, 1954 — *David G. Carter*. Reflections in Armour in the *Canon van der Paele Madonna* // The Art Bulletin. 1954. Vol. XXXVI. No. 1.

Кернодль, 1945 — *G.R.Kernodle*. From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance. Chicago, 1945.

Кёрнер, 1993 — *Joseph Leo Koerner*. The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art. Chicago and London, [1993].

Кирпичников, 1895 — *А.Кирпичников*. Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной // Труды VIII Археологического съезда в Москве 1890 г. М., 1895. Т. II.

Клевиц, 1941 — *Hans-Walter Klewitz*. Die Krönung des Papstes // Zeitschrift für Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Weimar, 1941. Bd. LXI (LXXIV. Band der «Zeitschrift für Rechtsgeschichte»). Kanonistische Abteilung, XXX.

Коген, 1943 — G.Cohen. The Influence of the Mysteries on Art // Gazette des Beaux Arts. 1943.

Кожина, 1929 — *Ю.А.Кожина*. Одно из художественных течений в русской живописи XVI—XVII вв. // Русское искусство XVII века. Л., 1929.

Кореманс, 1953 — L'Agneau Mystique au labaratoire: Examen et traitement. Sous la direction de Paul Coremans. Anvers, 1953 («Les primitifs Flamands», III: Contributions à l'étude des primitifs Flamands, 2).

Кореманс и Янссенс де Бистговен, 1948 — *P. Coremans and A.Janssens de Bisthoven*, Van Eyck: The Adoration of the Mystic Lamb. Antwerp—Amsterdam, 1948 («Archives Centrales Iconographiques d'Art National: Flemish Primitives», vol. I).

Королев, 1956 — *В.Ф.Королев и др.* Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. М., 1956.

Котошихин, 1906 — *Г.Котошихин*. О России в царствование Алексея Михайловича. СПб., 1906.

Кочетков, 1974 — *И.А.Кочетков*. Житийная икона в ее отношении к тексту жития. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1974.

Кояловин, 1904 — Письма и донесения иезуитов о России конца XVII и начала XVIII веков / Под ред. М.И.Кояловича. СПб., 1904.

Ла Барр, 1964 — *W. La Barre*. Paralinguistics, Kinetics, and Cultural Anthropology // Approaches to Semiotics / Ed. by T.A.Sebeok et al. The Hague, 1964.

Лазарев, 1947 — *В.Н.Лазарев*. История византийской живописи. М., 1947. Т. I.

Лазарев, 1954 — *В.Н.Лазарев*. Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства / Под ред. И.А.Грабаря и др. М., 1954. Т. II.

Лазарев, 1961 — *В.Н.Лазарев*. Феофан Грек и его школа. М., 1961.

Лазарев, 1966 — *В.Н.Лазарев*. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.

Лазарев, 1970 — *В.Н.Лазарев*. Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев // В.Н.Лазарев. Русская средневековая живопись. М., 1970.

Лазарев, 1970а — *В.Н.Лазарев*. Древнерусские художники и методы их работы // В.Н.Лазарев. Русская средневековая живопись. М., 1970.

Лазарев, 1970б — *В.Н.Лазарев*. О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства // В.Н.Лазарев. Русская средневековая живопись. М., 1970.

Лазарев, 1971 — *В.Н.Лазарев*. Система живописной декорации византийского храма IX—XI вв. // В.Н.Лазарев. Византийская живопись. М., 1971.

Ланге, 1889 — *J.Lange*. Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Strassburg, 1889.

Ленцман, 1967 — *Я.А.Ленцман*. Сравнивая Евангелия. М., 1967.

Лерт, 1921 — *E.Lert*. Mozart auf der Bühne. Berlin, 1921.

Лесков, I—XI — *Н.С.Лесков*. Собрание сочинений. М., 1956—1958. Т. I—XI.

Лилеев, 1880 — *М.И.Лилеев*. Описание рукописей, хранящихся в библиотеке Черниговской духовной семинарии. [Спб., 1880]. (Оттиск из «Памятников древней письменности», 6).

Лилеев, 1895 — *М.И.Лилеев*. Из истории раскола на Ветке и в Стародубье XVII—XVIII вв. // Известия историко-филологического Института кн. Безбородко в Нежине. 1895. Т. 14.

Лихачев, 1958 — *Д.С.Лихачев*. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. М., 1958.

Лихачев, 1961 — *Д.С.Лихачев*. Литературный этикет русского средневековья // Poetics — Poetyka — Поэтика. I. Warszawa, 1961.

Лихачев, 1962 — *Д.С.Лихачев*. Текстология. М.—Л., 1962.

Лихачев, 1966 — Взаимодействие литературы и изобразительного искусства Древней Руси / Под ред. Д.С.Лихачева // ТОДРЛ. 1966. Т. XXII.

Лихачев, 1967 — *Д.С.Лихачев*. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.

Лихачев, 1970 — *Д.С.Лихачев*. Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., 1970.

Лихачева, 1976 — *В.Д.Лихачева*. Искусство книги: Константинополь. XI век. М., 1976.

Лоран, 1970 — *E.Loran*. Cézanne's Composition. An Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of his Motifs. Berkeley and Los Angeles, 1970.

Лотман, 1965 — *Ю.М.Лотман*. О проблеме значений во вторичных моделирующих системах // Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 181).

Лотман, 1965а — *Ю.М.Лотман*. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 181).

Лотман, 1966 — *Ю.М.Лотман*. Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии. IX. Тарту, 1966. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 184).

Лотман, 1966а — *Ю.М.Лотман*. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966.

Лотман, 1968 — *Ю.М.Лотман*. Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. XI. Тарту, 1968. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 209).

Лотман, 1969 — *Ю.М.Лотман*. О метаязыке типологических описаний культуры // Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 236).

Лотман и Успенский, 1970 — *Ю.М.Лотман, Б.А.Успенский*. Условность в искусстве // Философская энциклопедия. 1970. Т. 5.

Маль, 1908 — *E.Mâle.* L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris, 1908.

Мальмберг, 1905—1906 — *В.К.Мальмберг.* Отзыв о диссертации Ал.М.Миронова на степень доктора истории и теории изящных искусств «Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность». К характеристике эпохи Возрождения в немецком искусстве // Ученые записки имп. Юрьевского университета за 1905 год. Юрьев, 1905—1906. № 4.

Мальмберг, 1915 — *Вл.К.Мальмберг.* Старый предрассудок. К вопросу об изображении человеческой фигуры в египетском рельефе. М., 1915.

Малышев, 1965 — *В.И.Малышев.* Новые материалы о протопопе Аввакуме // ТОДРЛ. 1965. Т. XXI.

Манго, 1972 — The Art of the Byzantine Empire, 312—1453: Sources and Documents / Comp. and ed. by C.Mango. Engelwood Cliff, New Jersey, 1972.

Мандер, 1936 — *Carel van Mander.* Dutch and Flemish Painters. Translation from the *Schilderboeck* and Introduction by Constant van de Wall. New York, 1936.

Мансветов, 1874 — *И.Д.Мансветов.* О изображении распятия на лжице, находящейся в Антониевом монастыре в Новгороде // Древности. 1874. Т. IV. № 2.

Марков, 1962 — *V.Markov.* The Longer Poems of Velemir Khlebnikov. Berkeley and Los Angeles, 1962.

Матвеев, 1971 — *А.Б.Матвеев.* Фрески Андрея Рублева и стенопись XII века во Владимире // Андрей Рублев и его эпоха / Под ред. М.В.Алпатова. М., 1971.

Матейчек, 1926 — *A.Matějček.* Velislavova bible a její misto ve vývoji knizní ilustrace gotické. Praha, 1926.

Материалы АН, I—X — Материалы для истории императорской Академии наук. СПб., 1885—1900. Т. I—X.

Матье, 1947 — *М.Е.Матье.* Искусство Нового Царства XVI—XV вв. // История искусства Древнего Востока. Л., 1947. Т. I. (Древний Египет. Вып. 3)

Матью, 1963 — *G.Mathew.* Byzantine Aesthetics. London, 1963.

Мейергоф, 1960 — *H.Meyerhoff.* Time in Literature. Berkeley and Los Angeles, 1960.

Мелетинский, Неклюдов, Новик и Сегал, 1969 — *Е.М.Мелетинский, С.Ю.Неклюдов, Е.С.Новик, Д.М.Сегал.* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. IV. Тарту. 1969. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 236).

Мессерер, 1962 — *W.Messerer.* Einige Darstellungsprinzipien der Kunst im Mittelalter // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistensgeschichte. 1962. Jg. 36. H. 2.

Михайловский и Пуришев, 1941 — *Б.В.Михайловский, Б.И.Пуришев.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.—Л., 1941.

Молотков, 1952 — *А.И.Молотков.* Сложные синтаксические конструкции для передачи чужой речи в древнерусском языке по памятникам письменности XI—XVII столетий. Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1952.

Мордовцев, 1856 — *Д.Л.Мордовцев.* О русских школьных книгах XVII в. Саратов, 1856.

Мурьянов, 1973 — *М.Ф.Мурьянов.* Золотой пояс Симона // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В.Н.Лазарева / Под ред. В.Н.Гращенкова и др. М., 1973.

Неклюдов, 1966 — *С.Ю.Неклюдов.* К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966.

Неклюдов, 1969 — *С.Ю.Неклюдов.* Чудо в былине // Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 236).

Некрасов, 1926 — *А.И.Некрасов.* О явлениях ракурса в древнерусской живописи // Труды отделения искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИИОН. М., 1926. I.

Нечаев, 1927 — *В.Н.Нечаев.* Симон Ушаков // Изобразительное искусство. Л., 1927. (Временник Отдела изобр. искусств Гос. Института истории искусств. I).

Нечаев, 1929 — *В.Н.Нечаев.* Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII в. Сборник статей. Л., 1929.

Никитин, 1924 — *Л.Никитин.* Идеографический изобразительный метод в японской живописи // Восточные сборники. Литература и искусство. М., 1924. Вып. 1.

Нильский, 1863 — *И.Ф.Нильский.* Взгляд раскольников на некоторые наши обычаи и на порядки жизни церковной, государственной, общественной и домашней. СПб., 1863. (Оттиск из «Христианского чтения». 1863. Ч. II).

Новотный, 1938 — *F.Novotny.* Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Wien, 1938.

Ньюман, 1933 — *S.S. Newman.* Further Experiment in Phonetic Symbolism // American Journal of Psychology. 1933.

Обозрение старообрядчества... — Современное обозрение именуемого старообрядчества // Истина. Псков, 1879. Кн. 65.

Обстоятельное описание..., 1744 — Обстоятельное описание торжественных порядков благополучнаго вшествия в царствующий град Москву и священнейшаго коронования... императрицы Елисавет Петровны... еже бысть вшествие 28 февраля, коронование 25 апреля 1742 года. Спб., 1744.

Олеарий, 1906 — *А.Олеарий.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / Введ., перевод [с нем. изд. 1656 г.], примеч. и указ. А.М.Ловягина. Спб., 1906.

Олсуфьев, 1918 — *Ю.А.Олсуфьев.* Заметки о церковном пении и иконописи как видах церковного искусства в связи с учением церкви. Тула, 1918.

Онаш, 1961 — *K.Onasch.* Ikonen. Berlin, 1961.

Ончуков, 1904 — *Н.Е.Ончуков.* Печорские былины. СПб., 1904.

Орбелиани, 1969 — *Сулхан-Саба Орбелиани.* Путешествие в Европу. Тбилиси, 1969.

Острогорский, 1930 — *G.Ostrogorskij.* Les décisions du «Stoglav» concernant peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine // L'art byzantine chez les slaves. Recueil dédié à la memoire de Théodore Uspenskij. Paris, I. 1930.

Павел, 1878 — *Игумен Павел.* Беседа о желаемом глаголемыми старообрядцами наименовании «старообрядец» // Истина. Псков, 1878. Кн. 59.

Павел, 1905 — *Архимандрит Павел.* Краткие известия о существующих в расколе сектах. М., 1905.

Павел Алеппский, I—V — *Павел Алеппский.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Перевод Г.Муркоса. М., 1896—1900. Вып. I—V. (Оттиски из ЧОИДР. 1896, кн. 4; 1897, кн. 4; 1898, кн. 3—4; 1900, кн. 2).

Павлов, 1967 — *В.В.Павлов.* Египетский портрет I—IV веков. М., 1967.

Панов, 1966 — *М.В.Панов.* О восприятии звуков // Развитие фонетики современного русского языка / Под ред. С.С.Высотского. М., 1966.

Панов, 1967 — *М.В.Панов.* Русская фонетика. М., 1967.

Панофский, I—II — *Erwin Panofsky.* Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. New York—San Francisco, [1953]. Vol. I—II.

Панофский, 1927 — *E.Panofsky.* Die Perspektive als «symbolische Form» // Vorträge der Bibliothek Warburg 1924—25. Berlin—Leipzig, 1927.

Панофский, 1935 — *Erwin Panofsky.* The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece // The Art Bulletin. 1935. Vol. XVII. No 4.

Панченко, 1973 — *А.М.Панченко.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

Панченко, 1974 — *А.М.Панченко.* Юродство как зрелище // ТОДРЛ. 1974. Т. XXIX.

Панченко, 1984 — *А.М.Панченко.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.

Пастор, 1905 — *Ludwig Pastor.* Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, Frankreich, Oberitalien, 1517—1518, beschrieben von Antonio de Beatis. Freiburg im Breisgau, 1905 («Janssens Geschichte der deutschen Volkes», Erläuterungen und Ergänzungen. IV, 4).

Пекарский, I—II — *П.Пекарский.* История императорской Академии наук в Петербурге. СПб., 1873. Т. I—II.

Пекарский, 1872 — Исторические бумаги, собранные Константином Ивановичем Арсеньевым. Приведены в порядок и изданы П.Пекарским. СПб., 1872.

Пелеканидис и др., I—II — *S.M. Pelekanidis, P.C. Christou, Ch. Tsioumis, S.N. Kadas.* The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts: Miniatures, Headpieces, Initial Letters, vol. I—II. [Athens, 1974—1975]. III-й том этого издания вышел по-гречески под названием: Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Σειρα Α΄. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα. Παραστάσεις — ἐπίτιτλα — ἀρχικά. Τόμος Γ΄. ʼ¡πὸ Στυλ. Μ. Πελεκανίδου, Παναγ. Κ. Χρήστου, Χρυσ. Μαυροπούλου Τσιούμη, Σωτ. Ν. Καδᾶ, Αἰκ. Κατσαροῦ.

Пеман-и-Пемартин, 1969 — *Cesar Peman y Pemartin.* Juan van Eyck y España. Cadiz, 1969.

Перро, 1965 — *J. Perrot.* L'Orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII[e] siècle. Paris, 1965.

Петров, 1904 — *Н.Петров.* О русской религиозной и церковной скульптуре // Руководство для сельских пастырей: Журнал, издаваемый при Киевской духовной семинарии. 1904. № 11, 13—16.

Пеувелде, 1947 — *Leo van Puyvelde*. Van Eyck: The Holy Lamb. Translated from the French by Doris I. Wilton. Paris—Brussels, [1947].

Пешковский, 1936 — *А.И.Пешковский*. Русский синтаксис в научном освещении. 5-е изд. М., 1936.

Подобедова, 1965 — *О.И.Подобедова*. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. М., 1965.

Покровский, 1916 — *А.А.Покровский*. Древнее псковско-новгородское письменное наследие // Труды 15-го археологического съезда в Новгороде (1911 г.). М., 1916. Т. II.

Покровский, 1989 — *Н.Н.Покровский*. Три документа по истории церкви в Сибири в XVII в. // Христианство и церковь в России феодального периода (материалы) / Под ред. Н.Н.Покровского. Новосибирск, 1989.

Поливанов, 1931 — *Е.Д.Поливанов*. За марксистское языкознание. М., 1931.

Поливка, 1927 — *J.Polivka*. Úvodní a závěrečné formule slovanských pohádek // Národopisný věstník československý. Praha, 1927. Ročn. XX.

Полн. собр. пост. и распоряж., I—X — Полное собрание постановлений и распоряжений по Ведомству православного исповедания Российской империи. Спб., 1869—1911. Т. I—X.

Полякова, 1970 — *С.В.Полякова*. К вопросу о средневековой концепции настоящего и будущего // Проблема ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве. Тезисы и аннотации докладов на симпозиуме. Л., 1970.

Поморские ответы — Поморские ответы. Напечатаны в Мануиловском Никольском монастыре 1884 года.

Попов-Татива, 1924 — *Н.Попов-Татива*. К вопросу о методе изучения каллиграфии и живописи Дальнего Востока // Восточные сборники. М., 1924. Вып. 1.

Попова, 1968 — *О.С.Попова*. Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода / Под ред. В.Н.Лазарева и др. М., 1968.

Попова, 1972 — *О.С.Попова*. Новгородская миниатюра раннего XIV века и ее связь с палеологовским искусством // Древнерусское искусство. Рукописная книга / Под ред. О.И.Подобедовой и др. М., 1972.

Прутков, 1933 — *Козьма Прутков*. Полное собрание сочинений, дополненное и сверенное по рукописям / Вступ. ст., ред. и примеч. П.Н.Беркова. М.—Л., 1933.

ПСРЛ, I —XXXVIII — Полное собрание русских летописей. СПб. (Пг,Л.) — М., 1841—1989. Т. I—XXXVIII.

Пуйон, 1946 — *J.Pouillon*. Temps et roman. Paris, 1946.

Пунин, 1940 — История западно-европейского искусства (III—XX вв.). Краткий курс / Под ред. Н.Н.Пунина. Л.—М., 1940.

Пушкин, I—XVI — *[А.С.]Пушкин*. Полное собрание сочинений. [М.—Л.], 1937—1949.

Пэхт, 1989 — *Otto Pächt*. Van Eyck: Die Begründer der altniederländischen Malerei. Herausgegeben von Maria Schmidt-Dengler. [München, 1989].

Пяст, 1929 — *В.Пяст*. Встречи. М., 1929.

Пятигорский и Успенский, 1967 — *А.М.Пятигорский, Б.А.Успенский.* Персонологическая классификация как семиотическая проблема // Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 198).

Радойчич, 1967 — *С.Радойчич.* Иконы в Югославии // К.Вейцман, М.Хадзидакис, К.Митяев, С.Радойчич. Иконы на Балканах. София—Белград, 1967.

Рате, 1938 — *K.Rathe.* Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren. London, 1938. (Studies of the Warburg Institute. 8).

Редин, 1901 — *Е.Редин.* Толковая лицевая Палея XVI века собрания гр. А.С.Уварова. Спб., 1901.

Рейнак, 1925 — *S.Reinach.* La représentation du galop dans l'art ancien et moderne. Paris, 1925.

Рео, I—III — *Louis Réau.* Iconographie de l'art chrétien. Paris, 1955—1959. T. I—III.

Ретковская, 1968 — *Л.О.Ретковская.* О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV—XVI веков // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков / Под ред. В.Н.Лазарева и др. М., 1968.

Ригль, 1908 — *A.Riegl.* Die Entstehung der Barockkunst im Rom. Wien, 1908.

Робинсон, 1963 — *А.Н.Робинсон.* Жизнеописания Аввакума и Епифания. М., 1963.

Ровинский, 1903 — *Д.А.Ровинский.* Обозрение иконописи в России до конца XVII в. СПб., 1903.

Рогов, 1972 — *А.И.Рогов.* Ченстоховская икона Богоматери как памятник византийско-русско-польских связей // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972.

Румянцев, 1916 — *И.Румянцев.* Никита Константинов Добрынин (Пустосвят). Сергиев Посад, 1916.

Румянцева, 1986 — *В.С.Румянцева.* Народное антицерковное движение в России в XVII веке. М., 1986.

Румянцева, 1990 — Документы Разрядного, Посольского, Новгородского и Тайного приказов в городах России 1654—1689 гг. Сост. В.С.Румянцева. М., 1990.

Рущинский, 1871 — [*Л.Рущинский*]. Религиозный быт русских по сведениям иностранных писателей XVI и XVII веков // ЧОИДР. 1871. Кн. 3.

Рыбников, I—III — Песни, собранные П.Н.Рыбниковым. М., 1909—1910. Т. I—III.

Рынин, 1918 — *Н.А.Рынин.* Начертательная геометрия. Перспектива. Пг., 1918.

Сабуров, 1959 — *А.А.Сабуров.* «Война и мир» Л.Н.Толстого. Проблематика и поэтика. М., 1959.

Савва, Платонов и Дружинин, 1907 — *В.И.Савва, С.Ф.Платонов, В.Г.Дружинин.* Вновь открытые полемические сочинения XVII века против еретиков // ЛЗАК за 1905 г. СПб, 1907.

Салтыков, 1974 — *А.А.Салтыков.* Эстетические взгляды Иосифа Владимирова // ТОДРЛ. 1974. Т. XXVIII.

Салтыков, 1981 — *А.А.Салтыков.* О некоторых пространственных отношениях в произведениях византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство XV—XVII вв. М., 1981.

Седельников, 1927 — *А.Седельников.* Литературно-фольклорные этюды, I // Slavia. 1927. Ročn. VI. Seš. 1.

Сейдель, 1993 — *Linda Seidel.* Van Eyck's Arnolfini Portait: Stories of an Icon. Cambridge, [1993].

Селищев, 1920 — *А.М.Селищев.* Забайкальские старообрядцы. Семейские. Иркутск, 1920.

Селищев, 1928 — *А.М.Селищев.* Язык революционной эпохи. М., 1928.

Семека, 1969 — *Е.С.Семека.* История буддизма на Цейлоне. М., 1969.

Сепир, 1929 — *E.Sapir.* A Study in Phonetic Symbolism // Journal of Experimental Psychology. 1929. № 3.

Скабичевский, 1892 — *А.М.Скабичевский.* Очерки истории русской цензуры. СПб., 1892.

Сколес и Келлог, 1966 — *R.Scholes & R.Kellog.* The Nature of Narrative. New York, 1966.

Смирнов, 1895 — *П.С.Смирнов.* История русского раскола старообрядства. СПб., 1895.

Соболевский, 1908 — *А.И.Соболевский.* Славяно-русская палеография. СПб., 1908.

Соболевский, 1948 — *С.И.Соболевский.* Грамматика латинского языка. М., 1948. Ч. 1 (теоретическая).

Соколов, 1916 — *В.П.Соколов.* Язык древнерусской иконописи. Казань, 1916. I. Образные одежды.

Соколова, 1971 — *З.П.Соколова.* Пережитки религиозных верований у обских угров // Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР. Л., 1971. Т. XXVII.

Соссюр, 1933 — *Ф. де Соссюр.* Курс общей лингвистики. М., 1933.

Сперанский, 1916 — Русская устная словесность. Былины / Под ред. М.Сперанского. М., 1916. Т. I.

Сперанский, 1934 — *М.Н.Сперанский.* Из старинной новгородской литературы XIV в. Л., 1934.

СРНГ, I—XXV — Словарь русских народных говоров / Под ред. Ф.П.Филина. Л., 1965—1991. Вып. I—XXV. (Издание продолжается).

Субботин, I—IX — Материалы для истории раскола за первое время его существования / Под ред. Н.И.Субботина. М., 1875—1890. Т. I—IX.

Субботин, 1890 — Стоглав: царския вопросы и соборные ответы о многоразличных церковных чинех (1551) / Под ред. Н.И.Субботина. М., 1890.

Сухово-Кобылин, 1934 — *А.В.Сухово-Кобылин.* Письма к родным / Вступ. статья и коммент. Е.Н.Коншиной. Перевод Н.И.Игнатовой // Труды государственной библиотеки СССР им. В.И.Ленина. 1934. Вып. 3.

Тамань, 1961 — *В.М.Тамань.* К вопросу о польском влиянии на литературный язык Московской Руси // Начальный этап формирования русского национального языка / Под ред. Б.А.Ларина и др. Л., 1961.

Тарабукин, Проблема пространства... — *Н.М.Тарабукин.* Проблема пространства в живописи. Теория и история протранственных форм и построения перспективы. Рукопись 1927 г. (Архив Н.М.Тарабукина).

Тарле, 1941 — *Е.Тарле.* Наполеон. М., 1941.

Тихонравов, 1874 — *Н.С.Тихонравов.* Русские драматические произведения 1672—1725 гг. СПб., 1874. Т. 1.

Толстой, I—XC — *Л.Н.Толстой.* Полное собрание сочинений. М.—Л., 1928—1958. Т. I—XC.

Тольнэ, 1939 — *Charles de Tolnay.* Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck. Bruxelles, 1939.

Томашевский, 1959 — *Б.В.Томашевский.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

Томашевский, 1959а — *Б.В.Томашевский.* Вопросы языка в творчестве Пушкина // Б.В.Томашевский. Стих и язык. М.—Л., 1959.

Трубецкой, 1983 — *Н.С.Трубецкой.* «Хожение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник // Семиотика / Под ред. Ю.С.Степанова. М., 1983.

Тынянов, 1928 — *Ю.Н.Тынянов.* Архаисты и новаторы. Л., 1928.

Тынянов, 1965 — *Ю.Н.Тынянов.* Проблема стихотворного языка. М., 1965.

Тынянов, 1977 — *Ю.Н.Тынянов.* Поэтика, история литературы, кино. М., 1977.

Уваров, 1890 — *А.С.Уваров.* Византийский альбом. М., 1890. Т. I. Ч. 1.

Уваров, 1896 — *А.С.Уваров.* Рисунок символической школы XVII века // Археологические известия и заметки, издаваемые имп. Московским Археологическим Обществом. 1896. № 4.

Уитроу, 1964 — *Дж.Уитроу.* Естественная философия времени. М., 1964.

Уорф, 1956 — *B.L.Whorf.* Language, Thought, and Reality. Cambridge, Mass., 1956.

Успенский, 1906 — *А.И.Успенский.* Иконописание в России до второй половины XVII века // Золотое руно. 1906. № 7—9.

Б.Успенский, 1962 — *Б.А.Успенский.* О семиотике искусства // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962.

Л.Успенский, 1962 — *L.Ouspensky.* Symbolik des orthodoxen Kirchengebaudes und der Ikone // Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums / Ed. by E.Hammerschmidt, P.Hauptmann, P.Kruger, L.Ouspensky, H.—J. Schulz. Stuttgart, 1962.

Успенский, 1965 — *Б.А.Успенский.* К системе передачи изображения в русской иконописи // Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 181).

Успенский, 1966 — *Б.А.Успенский.* Персонологические проблемы в лингвистическом аспекте // Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966.

Успенский, 1968 — *Б.А.Успенский.* Архаическая система церковнославянского произношения (Из истории литургического произношения в России). М., 1968.

Успенский, 1969 — *Б.А.Успенский.* Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении // Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 236).

Успенский, 1970 — *Б.А.Успенский.* К исследованию языка древней живописи // Предисловие к кн.: Л.Ф.Жегин. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). М., 1970.

Успенский, 1977 — *Б.А.Успенский*. Пролегомена к теме «Семиотика иконы» // Россия, Venezia, 1977. Т. III.

Успенский, 1982 — *Б.А.Успенский*. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982.

Успенский, 1994 — *Б.А.Успенский*. Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале «Хожения за три моря» Афанасия Никитина) // Б.А.Успенский. Избранные труды. М., 19994. Т. I.

Успенский, 1994а — *Б.А.Успенский*. Анатомия метафоры у Мандельштама // Новое литературное обозрение. М., 1994. № 7.

Успенский и Лосский, 1952 — *L.Ouspensky, V.Lossky*. The Meaning of Icons. Boston, 1952.

Фаресов, 1904 — *А.И.Фаресов*. Против течений. СПб., 1904.

Фармаковский, 1901 — *Б.В.Фармаковский*. Византийский пергаменный рукописный список с миниатюрами, принадлежащий Русскому археологическому институту в Константинополе // Известия Русского археологического института в Константинополе. София, 1901. Т. VI. Вып. 2—3.

Фармер, 1968 — *Donald Farmer*. Further Reflections on a van Eyck Self-Portrait // Oud Holland. 1968. Jaargang LXXXIII, Nr. 3/4.

Филимонов, 1874 — Вопросы и ответы по русской иконописи XVII века / Под ред. Г.Д.Филимонова // Вестник общества древнерусского искусства. 1874. № 1—5.

Филип, 1967 — *Lotte Brand Philip*. Raum und Zeit in der Verkündigung des Genter Altares // Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Westdeutsche Jahrbuch für Kunstesgeschichte. Köln, 1967. Bd. XXIX.

Филип, 1971 — *Lotte Brand Philip*. The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck. Princeton, 1971.

Филиппо, 1964 — *Paul Philippot*. Les grisailles et les «degrés de réalite» de l'image dans la peinture flamande des XV^e^ et XVI^e^ siécles // Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. 1964. XVme année. No. 4.

Флиттнер, 1958 — *Н.Д.Флиттнер*. Культура и искусство Двуречья и соседних стран. Л.—М., 1958.

Флоренский, 1922 — *Павел Флоренский*. Символическое описание // Феникс. М., 1922. Кн. 1.

Флоренский, 1967 — *П.А.Флоренский*. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 198).

Флоренский, 1969 — *П.А.Флоренский*. Моленные иконы преподобного Сергия // Журнал Московской патриархии. 1969. № 9.

Флоренский, 1993 — *П.А.Флоренский*. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Флоренский, 1994 — *П.А.Флоренский*. Иконостас. М., 1994.

Формозов, 1966 — *А.А.Формозов*. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1966.

Формозов, 1969 — *А.А.Формозов*. Очерки по первобытному искусству. М., 1969.

Франкастель, 1965 — *P.Francastel*. La réalité figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art. Paris, 1965.

Фридлендер, I—XIV — *Max J.Friedländer.* Die altniederländische Malerei, Bd. I—XIV. Berlin—Leyden, 1924—1937

Фуко, 1966 — *M.Foucault.* Les mots et les choses, une archéologie du savoir. Paris, 1966.

Хозяйство Б.И.Морозова... — Хозяйство боярина Б.И.Морозова // Труды Историко-археографического института АН СССР. Хозяйство крупного феодала крепостника XVII в. Л., 1933. Т. 8. Вып. 2. Ч. 1.

Христиансен, 1909 — *B.Christiansen.* Philosophie der Kunst. Hanau, 1909.

Цветаев, 1890 — *Д.Цветаев.* Протестантство и протестанты в России до эпохи преобразований. М., 1890.

Честертон, 1928 — *Г.К.Честертон.* Новый Дон Кихот. М.—Л., 1928.

Честертон, 1991 — *Г.К.Честертон.* Святой Фома Аквинский // Г.К. Честертон. Вечный человек. М., 1991.

Шапиро, 1953 — *M.Shapiro.* Style // Anthropology Today / Ed. by A.L.Kroeber. Chicago, 1953.

Шапиро, 1964 — *M.Shapiro.* The Parma Ildefonsus: A Romanesque Illuminated Manuscript from Cluny and Related Works. New York, 1964.

Шапиро, 1969 — *M.Shapiro.* On Some Problems of the Semiotics of Visual Art: Field and Image Signs // Semiotica. 1969. Vol. I. No. 3.

Шапиро, 1973 — *M.Shapiro.* Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text. The Hague—Paris, 1973.

Шкловский, 1919 — *В.Шкловский.* Искусство как прием // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. (Перепечатано в кн.: В.Шкловский. О теории прозы. М.—Л., 1925).

Шкловский, 1919а — *В.Шкловский.* О поэзии и заумном языке // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919.

Шкловский, 1927 — *В.Шкловский.* «Война и мир» Льва Толстого (План исследования) // Новый Леф. 1927. № 10.

Шкловский, 1928 — *В.Шкловский.* Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1928.

Шляпкин, 1891 — *И.А.Шляпкин.* Св. Дмитрий Ростовский и его время. СПб., 1891.

Шляпкин, 1913 — *И.А.Шляпкин.* Русская палеография. СПб., 1913.

Шольц, 1973 — *P.Szolc.* Znaczenie i symbolika ikony. Z problematyki genezy sztuki wschodniochrześciańskiej // Studia z historii semiotyki. Wroclaw — Warszawa — Kraków — Gdańsk, 1973. II.

Штерн, 1967 — *А.Штерн.* Объективное изучение субъективных оценок звуков речи // Вопросы порождения речи и обучения языку. М., 1967.

Штильман, 1963 — *Л.Н.Штильман.* Наблюдения над некоторыми особенностями композиции и стиля в романе Толстого «Война и мир». The Hague, 1963. (American contributions to the V Int. Congress of Slavists, preprint).

Шустер, 1970 — *C.Schuster.* Pendants in the Form of Inverted Human Figures from Paleolithic to Modern Times // Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. М., 1970. Т. VII.

Щепкин, 1897 — *В.Н.Щепкин.* Два лицевых сборника Исторического музея // Археологические известия и заметки, издаваемые имп. Московским Археологическим Обществом. V. 1897. № 4.

Щепкин, 1902 — *В.Н.Щепкин.* Второй отчет Отделению русского языка и словесности // ИОРЯС. Т. 7. 1907. № 3.

Щербаков, 1917 — *Н.Щербаков.* К вопросу об обратных изображениях // Сборники Московского Меркурия по истории литературы и искусства. М., 1917.

Эйзенштейн, I—VI — *С.М.Эйзенштейн.* Избранные произведения. М., 1964—1970. Т. I—VI.

Эйхенбаум, 1919 — *Б.М. Эйхенбаум.* Как сделана «Шинель» // Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. Пг., 1919.

Эйхенбаум, 1927 — *Б.М.Эйхенбаум.* Лесков и современная проза // Б.М.Эйхенбаум. Литература. Л., 1927.

Элкин, 1930 — *A.P.Elkin.* Rockpaintings of North-West Australia // Oceania, I (1930).

Эрберг, 1929 — *К.Эрберг.* О формах речевой коммуникации // Язык и литература. Л., 1929. Т. III.

Эренбург, I—III — *И.Эренбург.* Люди, годы, жизнь. М., 1961—1966. Т. I—III.

Ягич, 1896 — *И.В.Ягич.* Рассуждения южно-славянской и русской старины о церковнославянском языке. СПб., 1896. (Оттиск из «Исследований по русскому языку», I. СПб., 1885—1895).

Якобсон, 1958 — *R.Jakobson.* Medieval Mock Mystery (the Old Czech *Unguentarius*) // Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer. Bern, 1958.

Якобсон, 1972 — *Р.О.Якобсон.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя / Под ред. Б.А.Успенского. М., 1972.

Ямщиков, 1965 — *С.В.Ямщиков.* Древнерусская живопись. Новые открытия. М., 1965.

Список сокращений

ИОРЯС — Известия Отделения русского языка и словесности имп.. Академии наук

ЛЗАК — Летопись занятий Археографической комиссии

РИБ — Русская историческая библиотека

Сб. ОРЯС — Сборник Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук

ТОДРЛ — Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом)

Уч. зап. ЛГУ — Ученые записки Ленинградского госуд. университета

Уч. зап. ТГУ — Ученые записки Тартуского госуд. университета

ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей российских при имп. Московском университете

Список иллюстраций

Именной указатель *

---

* Составитель Е.Э.Бабаева.

Борис Андреевич Успенский

СЕМИОТИКА ИСКУССТВА

Издатель А.КОШЕЛЕВ

Художник В.КОРШУНОВ
Корректор Н.ГАННУС

Издательство Школа «Языки русской культуры»
119847, Москва, Зубовский бульвар, 17.
ЛР № 071105 от 2 декабря 1994 г.

Подписано в печать 0.06.95. Формат 70x90 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Школьная.
Усл. печ. л. 25. Заказ № 440.
Тираж 15 000
Первый завод 10 000
Цена договорная.

Отпечатано с оригинал-макета в типографии
АООТ "Астра семь"
121019, Москва, Аксаков пер., 13.

9. ***Ю.Д.АПРЕСЯН***
ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ, тома 1, 2.
том 1 «Лексическая семантика», изд. второе, испр., с указателями, 34 а.л.
том 2 «Интегральное описание языка», сб. статей, 50 а.л.
Переплет, формат 70х90 1/16,
10. ***И.А.МЕЛЬЧУК***
РУССКИЙ ЯЗЫК В МОДЕЛИ «СМЫСЛ ⇔ ТЕКСТ»
Переплет, формат 70х90 1/16, 53 а.л.
11. ***Е.В.ПАДУЧЕВА***
СЕМАНТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ. Семантика времени и вида. Семантика нарратива.
Переплет, формат 60х90 1/16, 35 а.л.
12. ***А.М.ПЯТИГОРСКИЙ***
ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ
Переплет, формат 60х90 1/16, 40 а.л.
13. ***Н.И.ТОЛСТОЙ***
ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ, тома 1, 2.
Том 1 «Славянская лексикология и семасиология», 23 а.л.
Том 2 «Славянская литературно-языковая ситуация», 24 а.л.
Переплет, формат 70х90 1/16.

Из внесерийных изданий вышли:

14. ***В.М.ЖИВОВ***
СВЯТОСТЬ. КРАТКИЙ СЛОВАРЬ АГИОГРАФИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ.
Обложка, формат 60х90 1/16, 112 с.
15. ***В.Я.ПЕТРУХИН***
О НАЧАЛЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИСТОРИИ РУСИ (IX-XI века).
Переплет, формат 60х90 1/16, 344 с.

В августе-сентябре должны выйти:

16. ***Е.М.МЕЛЕТИНСКИЙ***
ПОЭТИКА МИФА.
Переплет, 60х90 1/16, 408 с.
17. ***А.В.ДЫБО***
СЕМАНТИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ В АЛТАЙСКОЙ ЭТИМОЛОГИИ.
Переплет, формат 70х90 1/16, 30 а.л.

В октябре-декабре должны выйти:

18. ***М.Л.ГАСПАРОВ***
ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ ГРЕЦИЯ. Рассказы о древнегреческой культуре.
Формат 84х108 1/16, 380 с., 200 иллюстраций.
19. **КЕТСКИЙ СБОРНИК №4**
Переплет, формат 60х90 1/16, 28 а.л.

издатель *А.Д.Кошелев*, Москва
Fax: (095) 246-20-20 (для 204 М), E-mail lrc@koshelev.msk.su



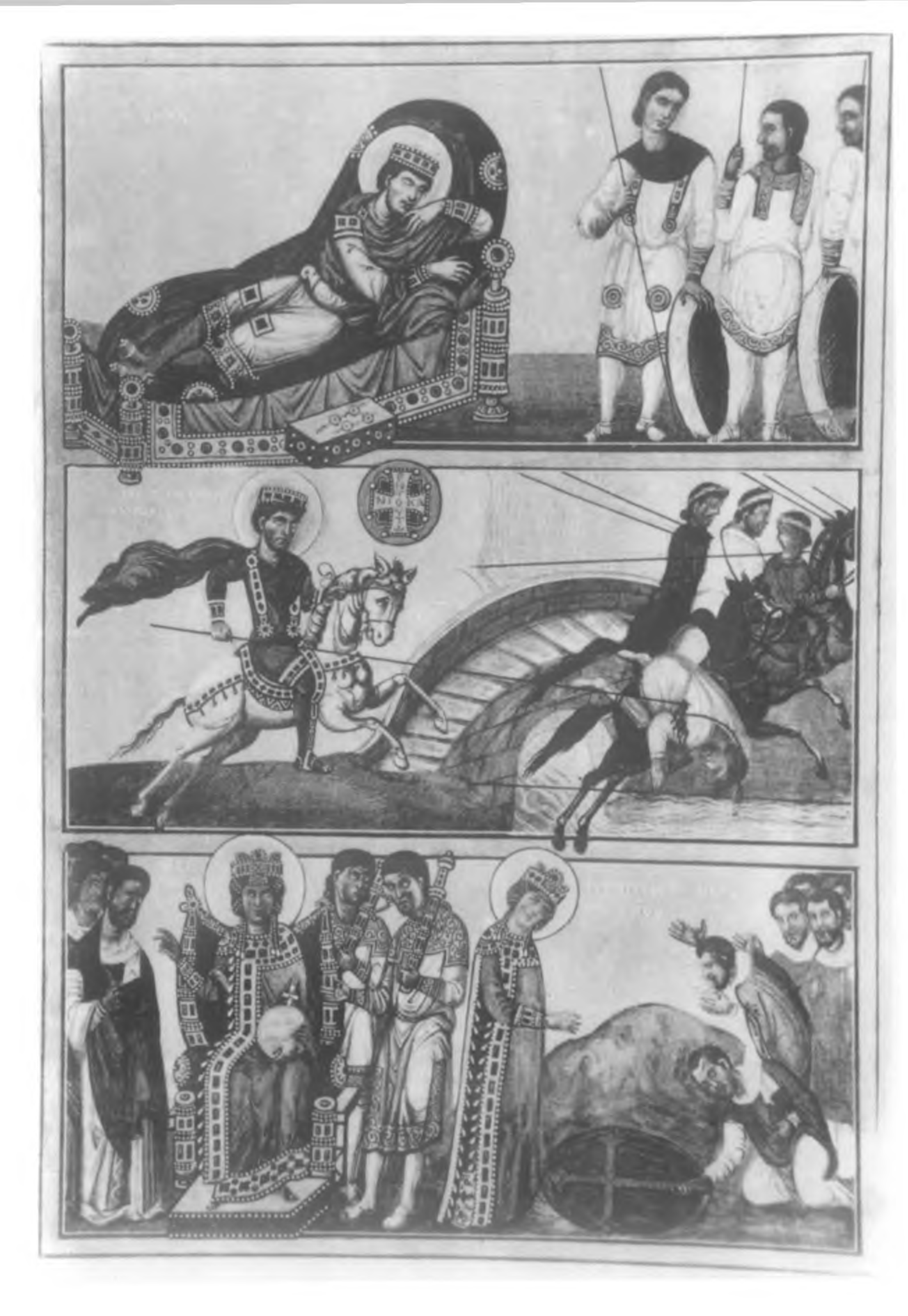
1. А.Дюрер. Праздник четок.
Фигура у дерева (справа) изображает самого художника.



2. С.Боттичелли. Поклонение волхвов.
Крайняя справа фигура изображает самого художника.

→

3. История Константина Великого и Елены, византийская миниатюра IX века.
Пример выхода изображения за рамку.





4. Поставление во епископы, клеймо из иконы «Никола в житии». XV век.
Сочетание интерьера в центре изображения с экстерьером по его краям.



5. Деталь иконы «Акафист Казанской божьей матери». XVII век.
Сочетание интерьера в центре изображения с экстерьером по его краям.



6. Вид на Преображенский богадельный дом и Преображенское кладбище в Москве. Гравюра конца XVIII—начала XIX века.
Фигура на первом плане в видовой гравюре.



7. Положение ризы, икона XIX века.
Сочетание интерьера в центре изображения с экстерьером по его краям.



8. Рождество Богоматери.
Составной характер организации пространства в русской иконе. Общее изображаемое пространство распадается на совокупность микропространств.



9. Благовещение, византийская икона XIV века.
Изображение фона с точки зрения сверху.



10. Деталь триптиха «Житие евангелиста Иоанна», итальянская живопись XII века.
Изображение на основном плане дается в обратной перспективе (ср. формулу подиума), а изображение на заднем плане (фоне) — в прямой перспективе (ср. архитектурные формы на фоне).



11. Боярский пир, миниатюра XVII–XVIII века.
Изображение на переднем плане дается в прямой перспективе (ср. форму стола), а изображение на заднем плане (фоне) — в обратной перспективе (ср. изображение терема на фоне).



12. Казнь св. Матфея,
немецкая живопись XV века.
Перспективное сокращение у левого края картины противопоставлено отсутствию такого сокращения при изображении пола.



13. Антонелло да Мессина. Св. Себастиан.
Лаконичность жеста и подчеркнутая объемность на пережнем плане картины противопопоставлены иным принципам изображения на ее фоне.

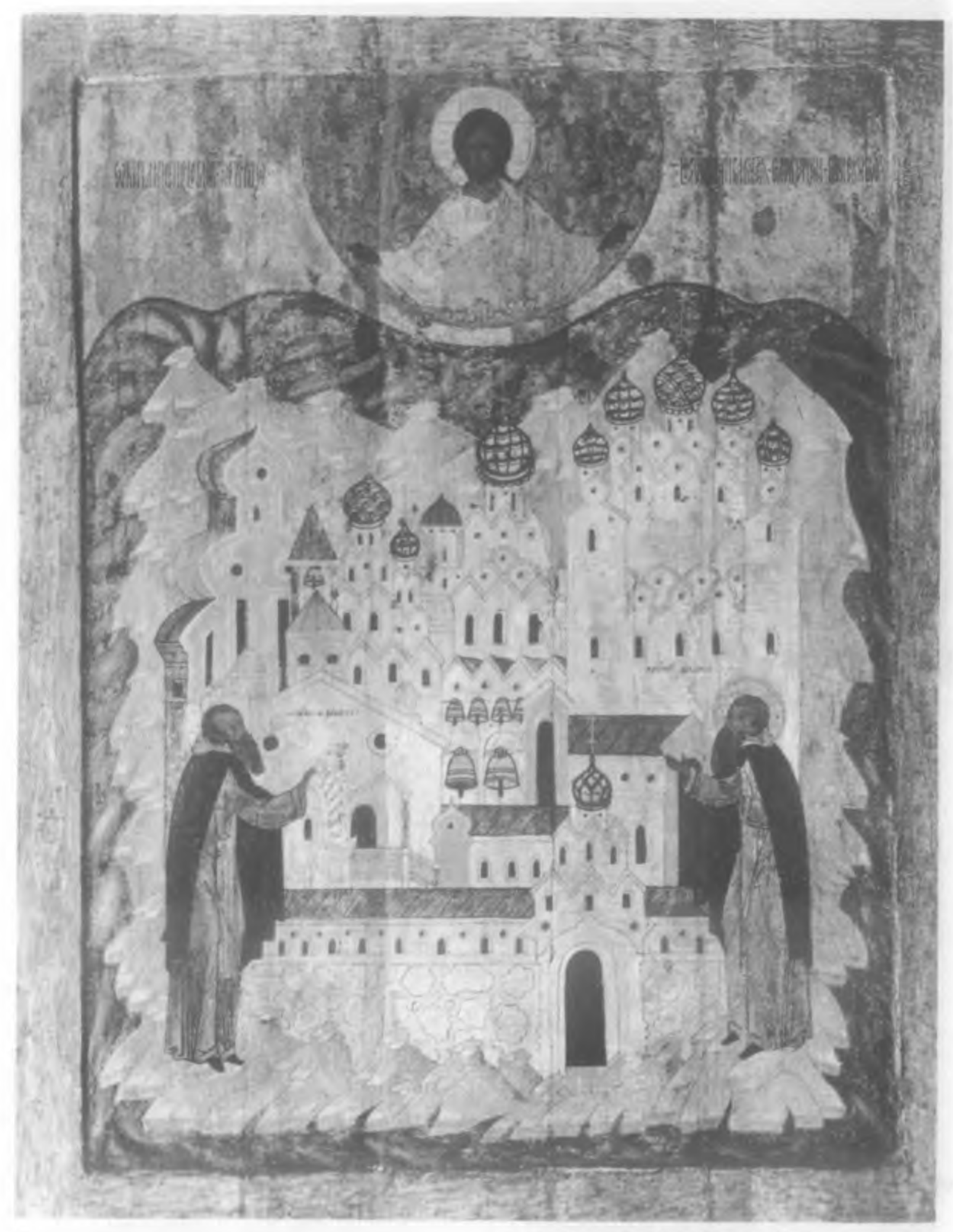


14. Й. ван Клеве. Поклонение волхвов. *Несколько последовательно изображенных пространственных слоев.*



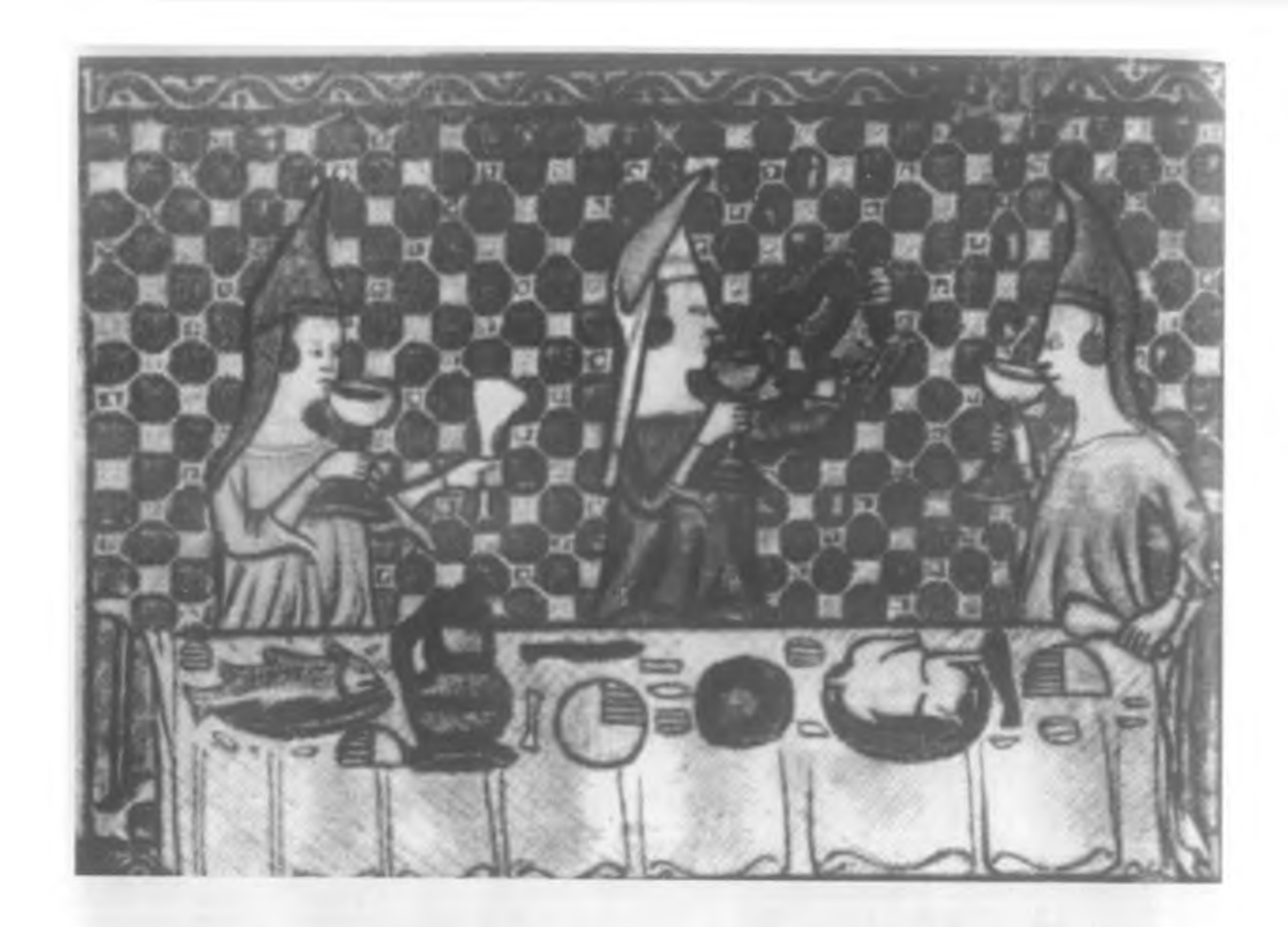
15. Мастер Гроссгмайнского алтаря. Мадонна с младенцем и апостолом Фомой. XV век. *Несколько последовательно изображенных пространственных слоев, каждый из которых имеет особые рамки (в виде специального проема) и особую перспективную позицию.*



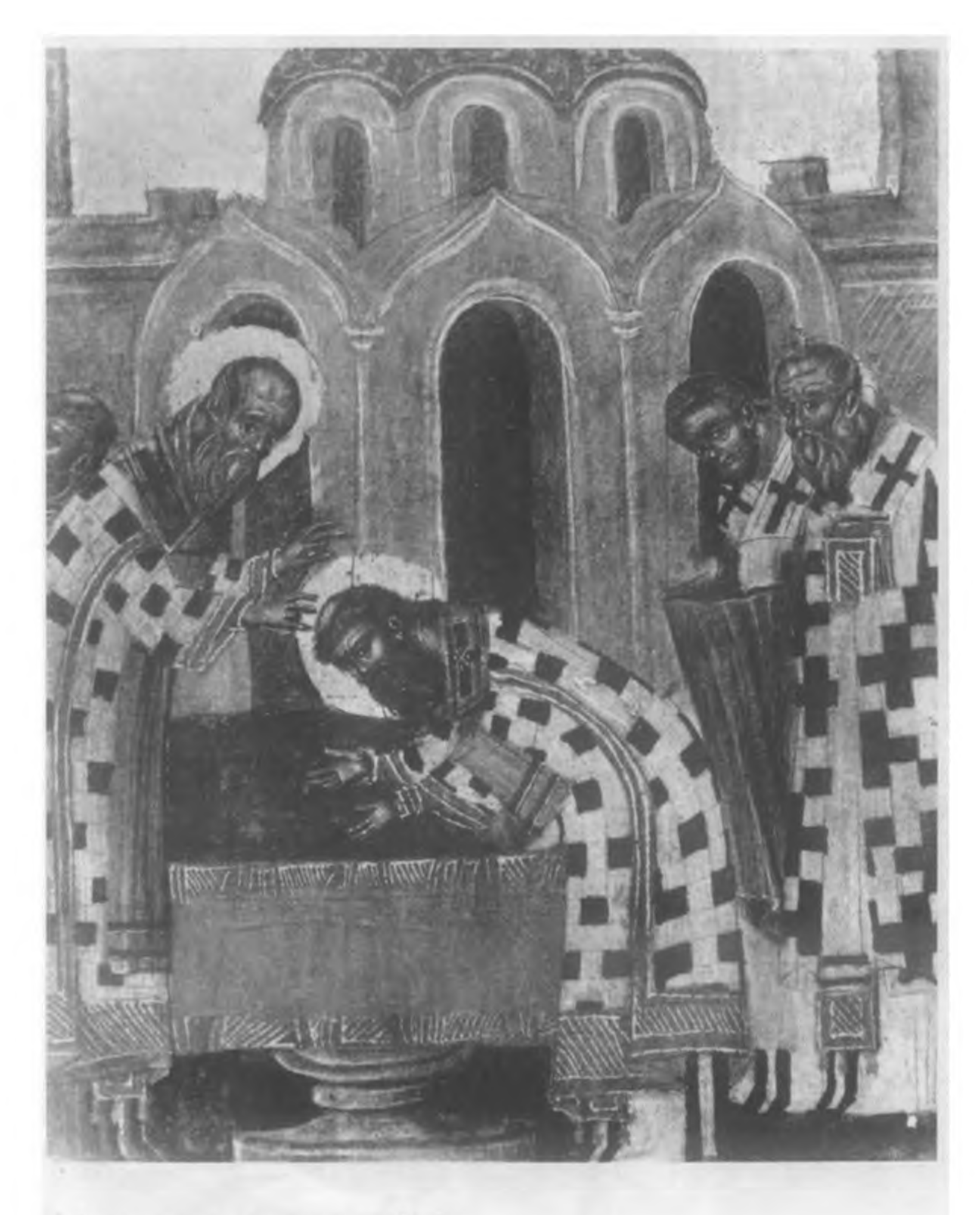


←
16. Г.Шюхлин. Казнь св. Варвары.
Фон изображен как картина в картине.

17. Св. Зосима и Савватий на фоне Соловецкого монастыря. Икона XVII века.
Фон изображен как картина в картине.



18. Иллюстрация к роману «Три дамы из Парижа». XIV век. *Изображение на переднем (в данном случае — периферийном) плане дано как картина в картине.*



19. Рукоположение во епископы из «Жития св. Саввы». Сербская икона XVII века.
Храм, внутри которого происходит действие, дан с внешней стороны.





21. Положение во гроб. Икона конца XV века.
Орнаментализация фона в иконе (так называемые «иконные горки»).

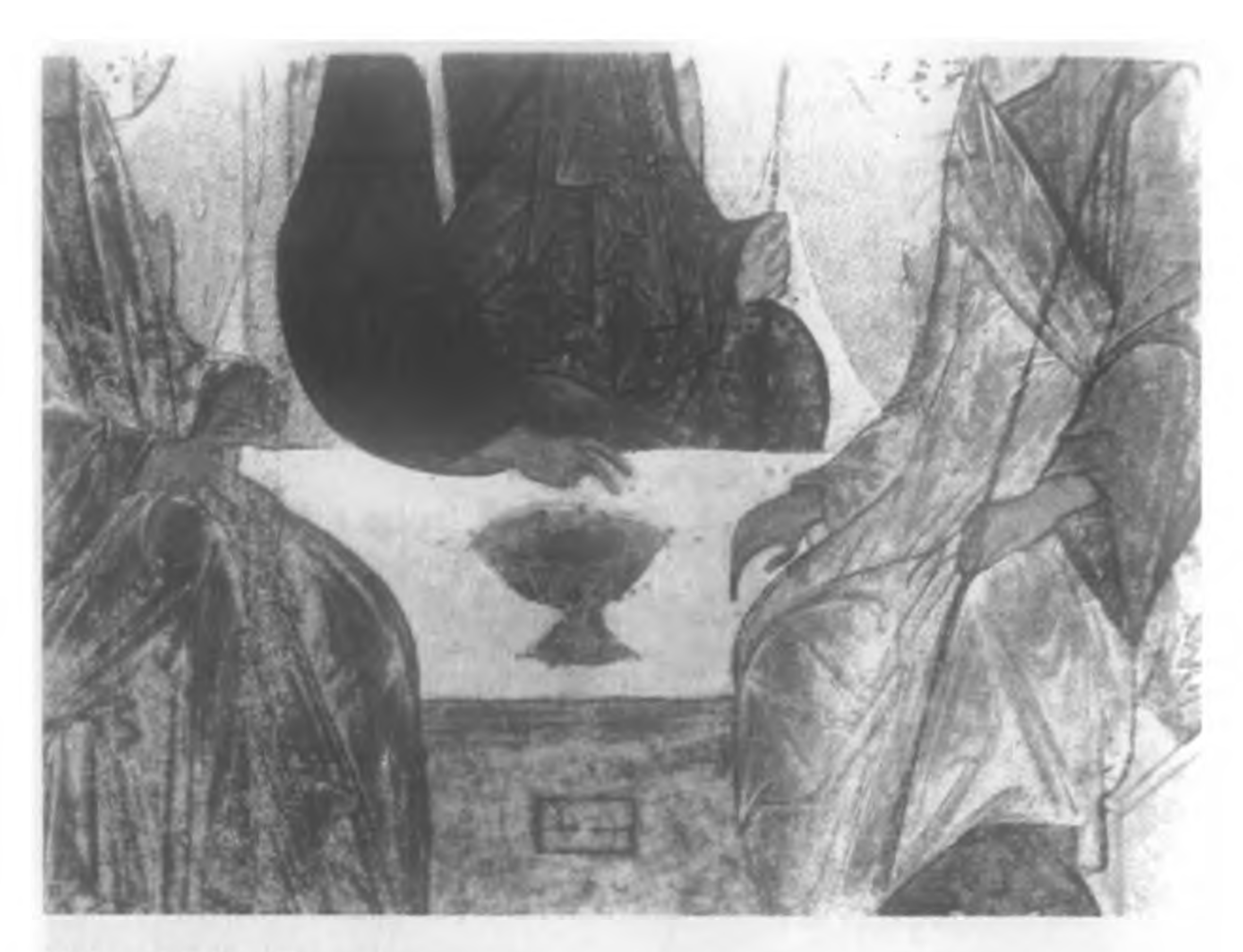


22. Чудо архангела Михаила в Хонех. Икона XVI века.
Орнаментализация фона в иконе (так называемые «иконные горки»).

←
20. Джотто. Напоение проводника, фреска в церкви св. Франциска в Ассизи.
Декорационный фон в живописи Джотто.



23. Уверение Фомы, деталь мозаики собора Сан Марка в Венеции, XII–XIII век.
Орнаментализация складок одежды в средневековом искусстве.



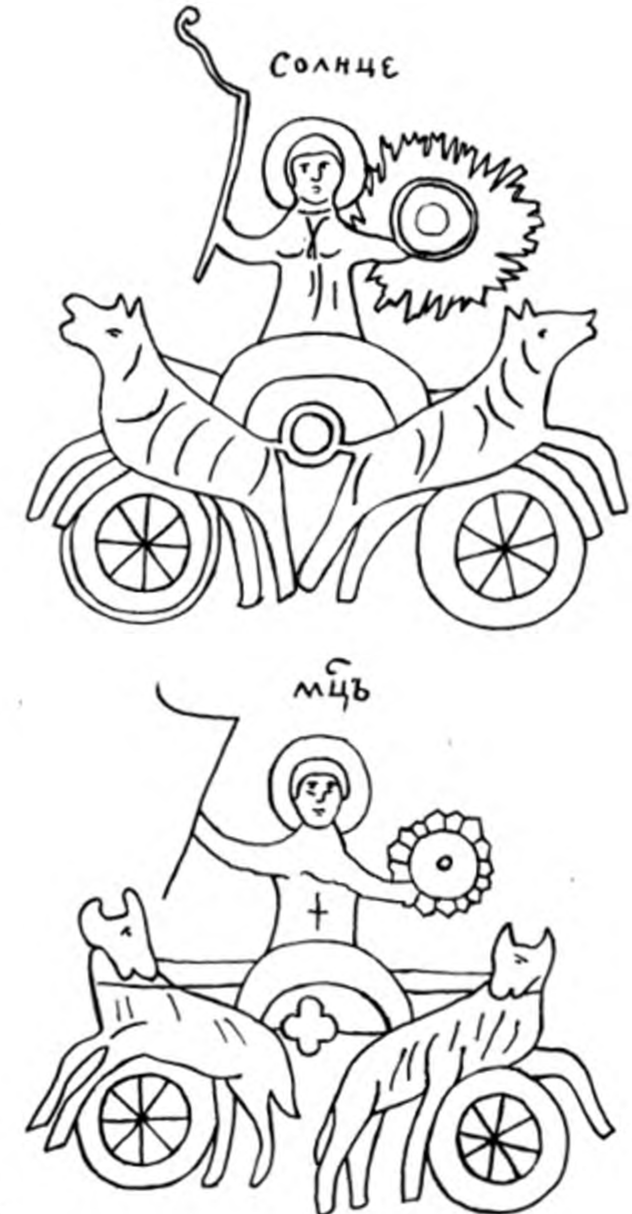
24. Андрей Рублев. Троица, деталь иконы.
Орнаментализация складок одежды в средневековой живописи.

→
25. Ночной совет в стане вражеском, миниатюра из лицевого летописного свода XVI века.
Усиление условности (в данном случае — символичности) на фоне изображения. Атрибуты фона изображены подчеркнуто условно: ночь — в виде свитка, а рассвет — в виде петуха.

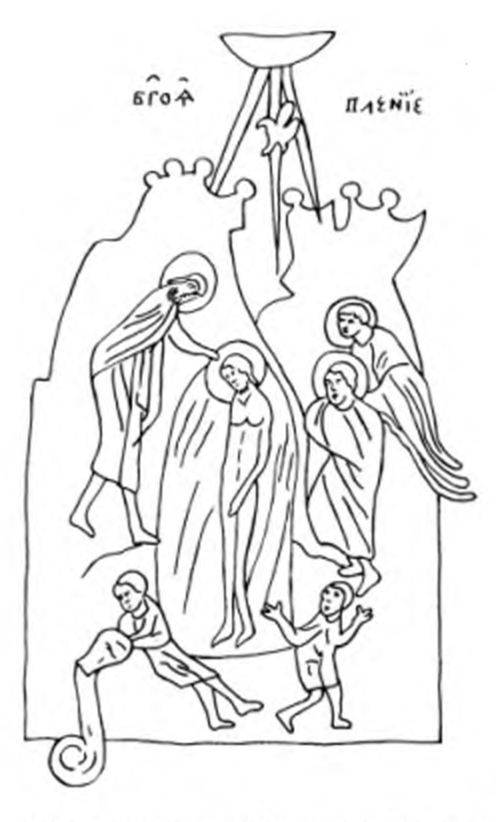




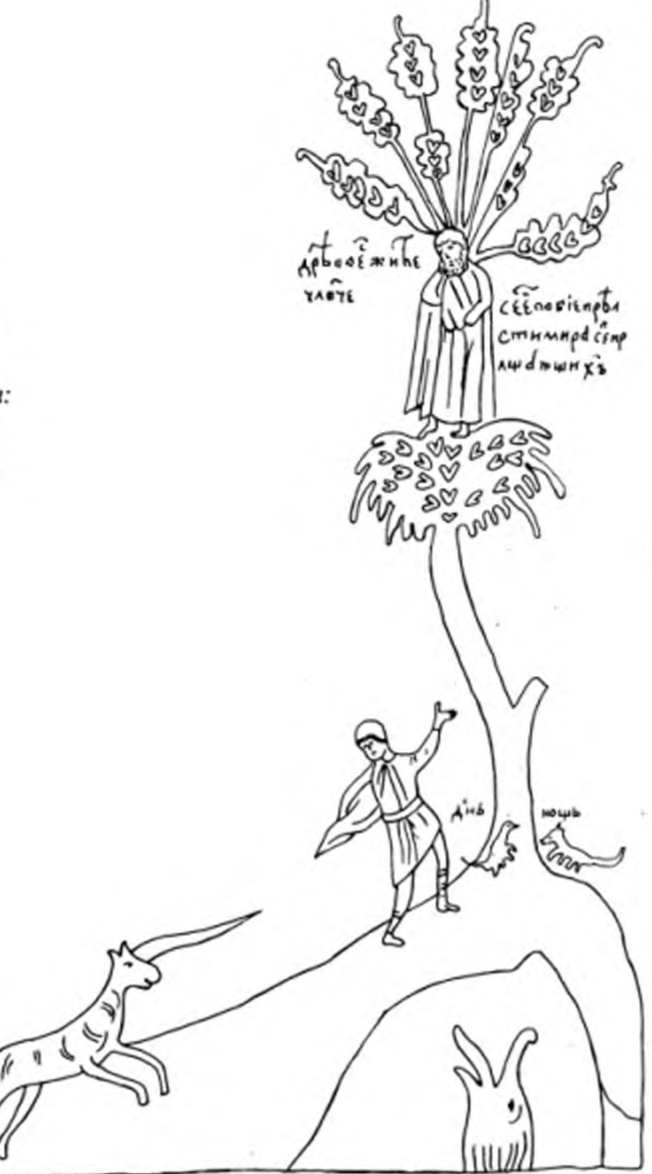
26. Миниатюра к Углицкой Псалтири 1485 г.
Аллегорическое изображение восточного, западного, северного и южного ветров.



27. Миниатюра к Углицкой Псалтири 1485 г.
Аллегорическое изображение солнца и месяца.



28. Миниатюра к Углицкой Псалтири 1485 г. Богоявление.
В нижней части две аллегорические фигуры: бегущее море (фигура с распростертыми руками) и река Иордан (фигура с сосудом, из которого струится вода).



29. Миниатюра к Углицкой Псалтири 1485 г.
Аллегорическое изображение жизни человека. Дерево символизирует человеческую жизнь, единорог — смерть, две мыши в подножия дерева — день и ночь, пропасть — мир, исполненный зла и обмана.



30. *Аллегорическое изображение распятия Христа.* Живопись XVIII века.

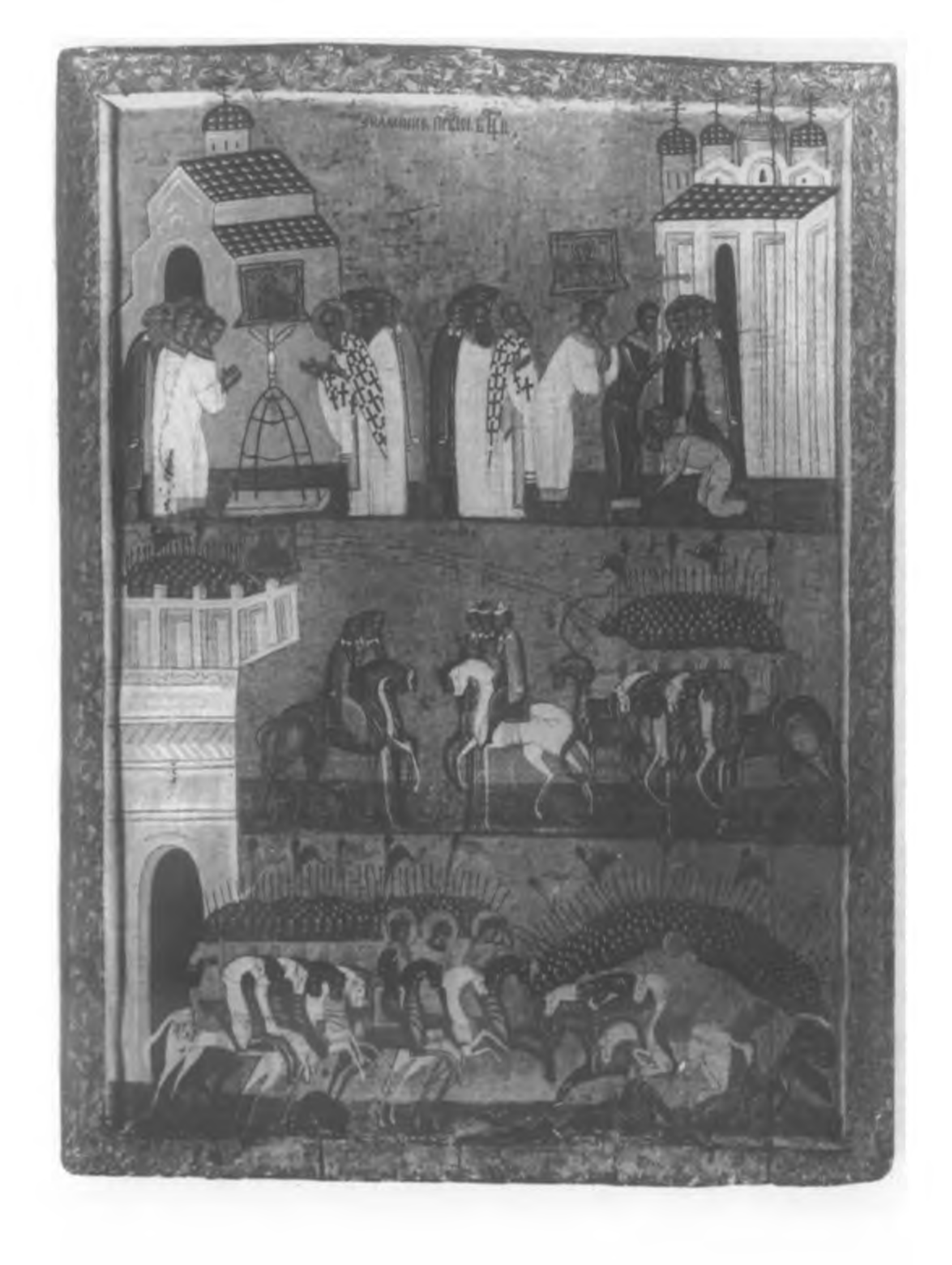


31. Миниатюра «И вселися в ны и очисти ны от всякыя скверны».
Символическое изображение очей в русской иконописной традиции.



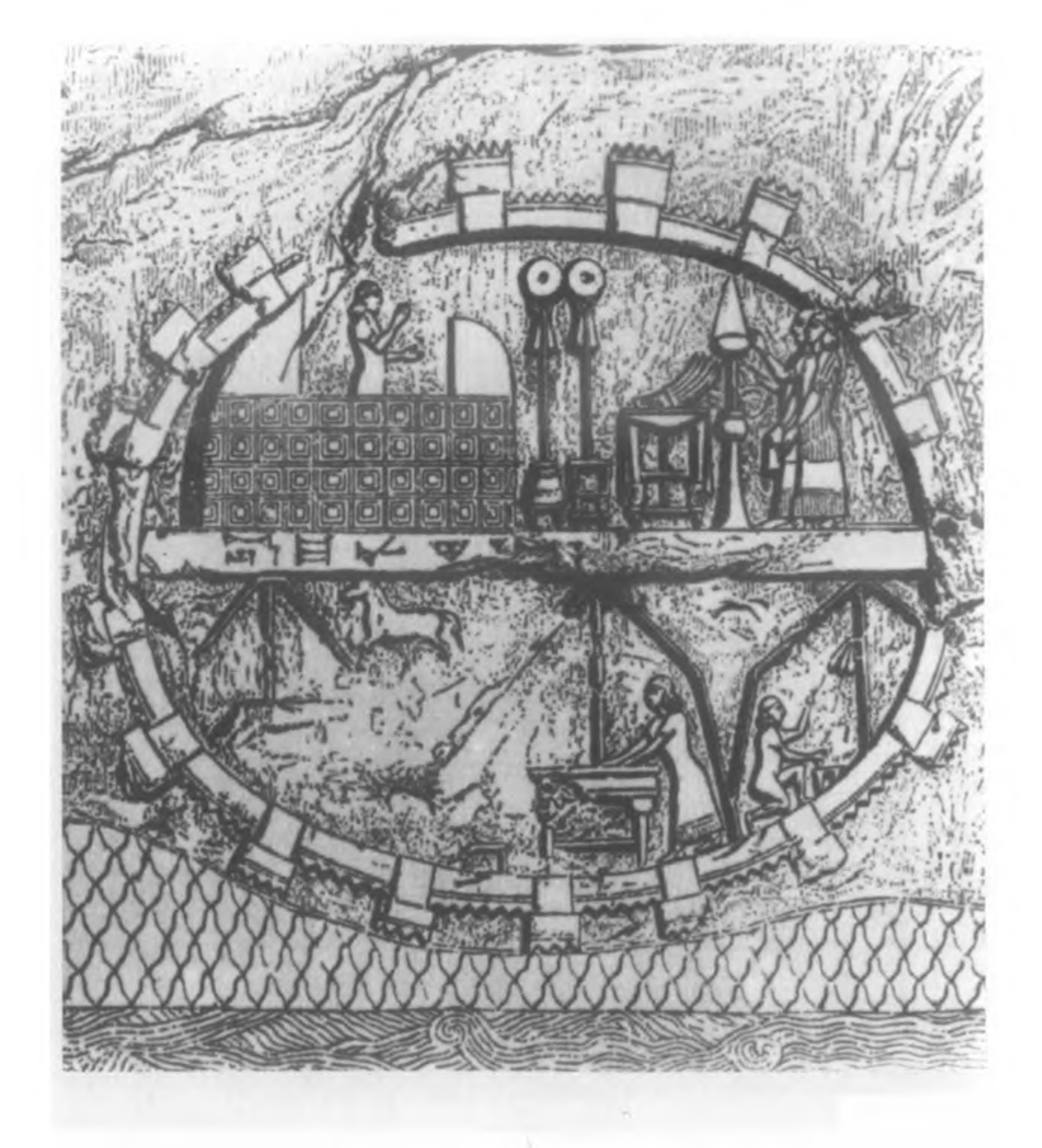
32. Битва новгородцев с суздальцами.

Индивидуальные приемы в иконописи.

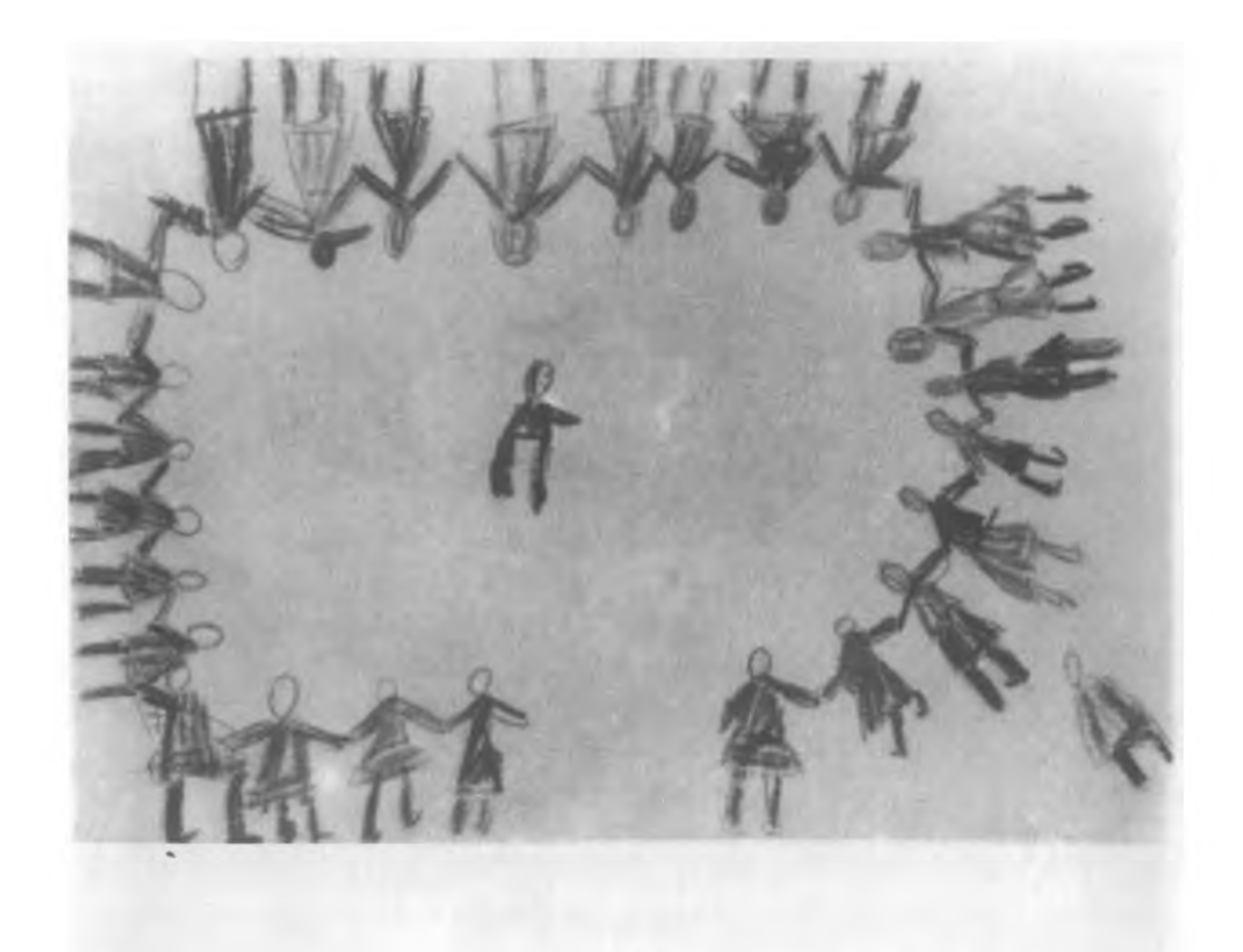


33. Битва новгородцев с суздальцами.

Индивидуальные приемы в иконописи.



34. Изображение башни в древнем ассирийском искусстве.
Внутреннее положение художника в изобразительном пространстве.



35. Детский рисунок.
Внутреннее положение художника в изображаемом пространстве.



36. Положение Параскевы Пятницы во гроб, клейма иконы «Параскева Пятница в житии». *Совмещение «внешней» и «внутренней» позиций при передаче интерьера.*



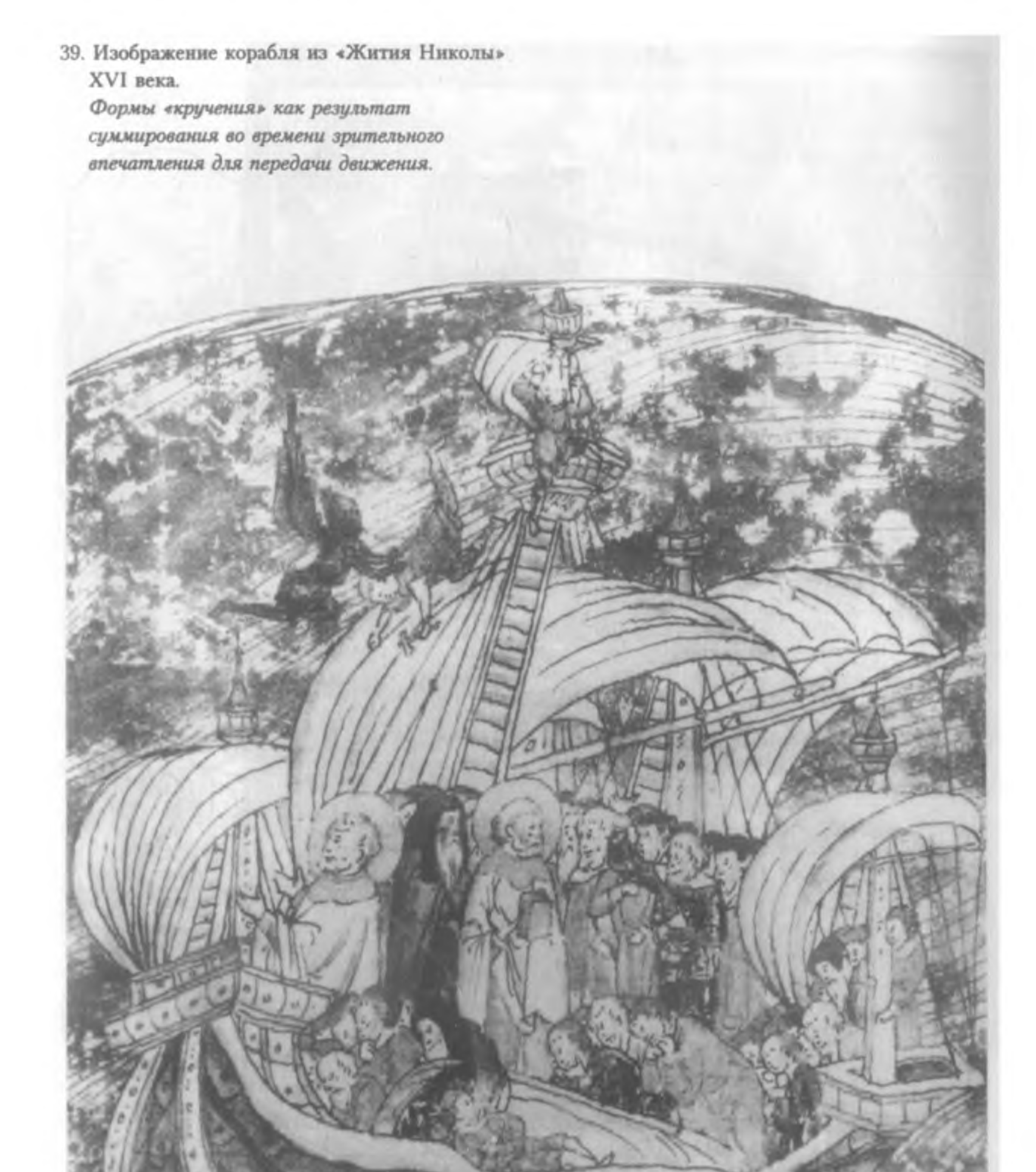
37. Покров, икона XV века.
Разрезанные формы как результат резкого перехода от «внешней» к «внутренней» зрительной позиции при изображении интерьера.



38. Пророк Михей. Миниатюра из рукописи Ветхого Завета IX века.
Формы «кручения» фигуры как результат суммирования во времени зрительного впечатления для передачи движения.

39. Изображение корабля из «Жития Николы» XVI века.

Формы «кручения» как результат суммирования во времени зрительного впечатления для передачи движения.



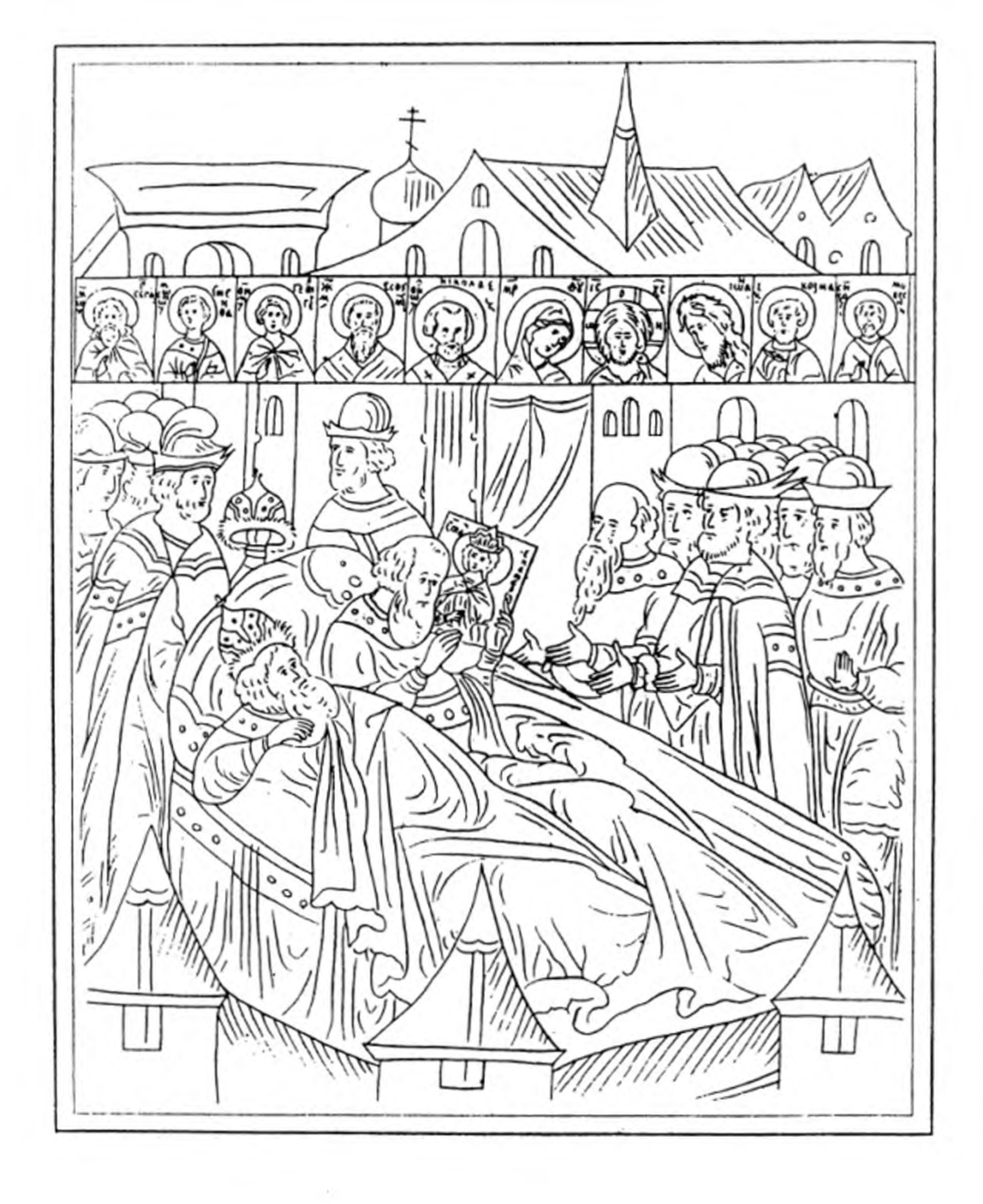


40. Усекновение главы Иоанна Предтечи, икона XV века.
Временна́я последовательность передается удвоением изображения.

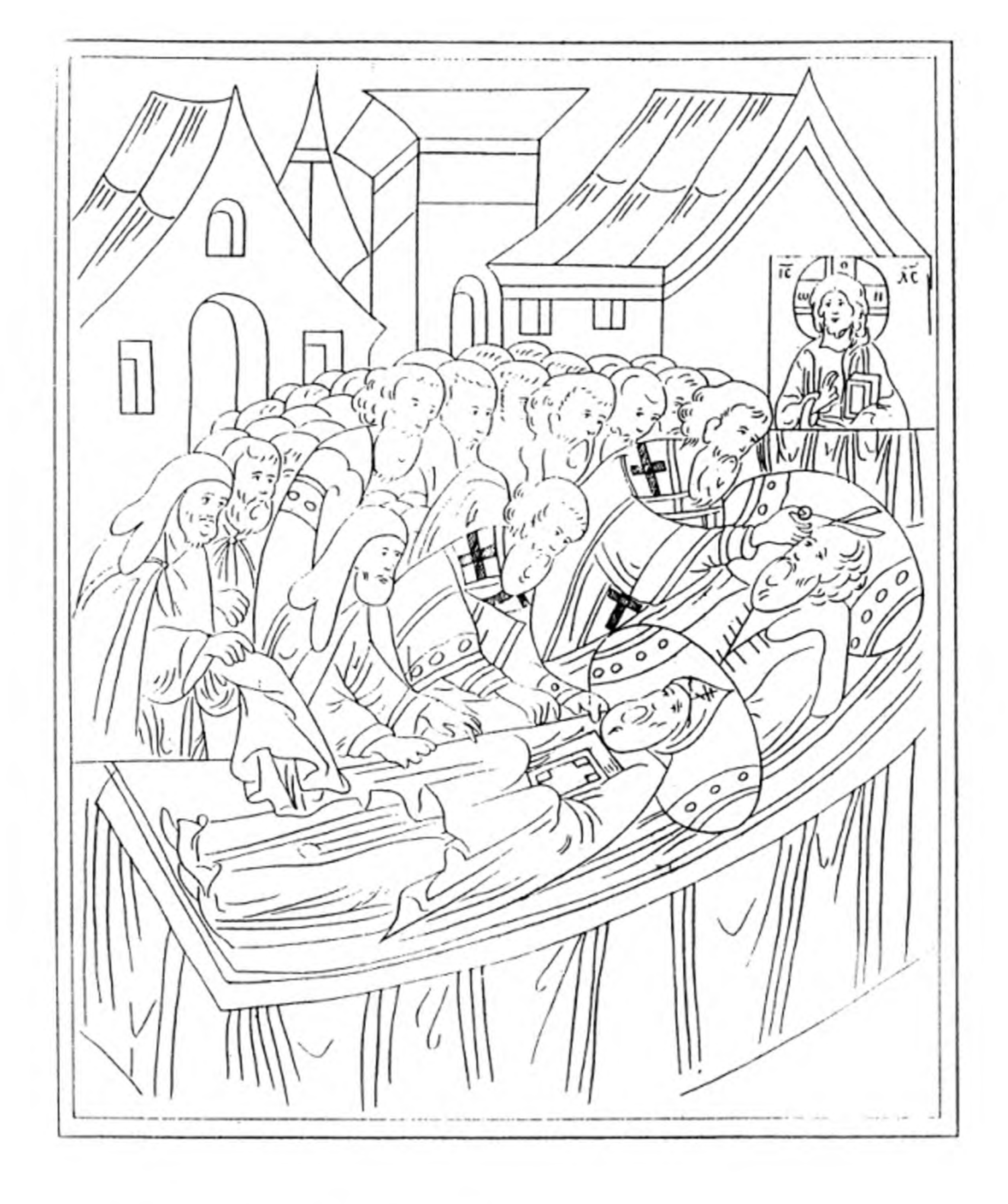


41. Труды Сергия. Миниатюра из лицевого «Жития Сергия Радонежского».

Временна́я последовательность передается удвоением изображения.

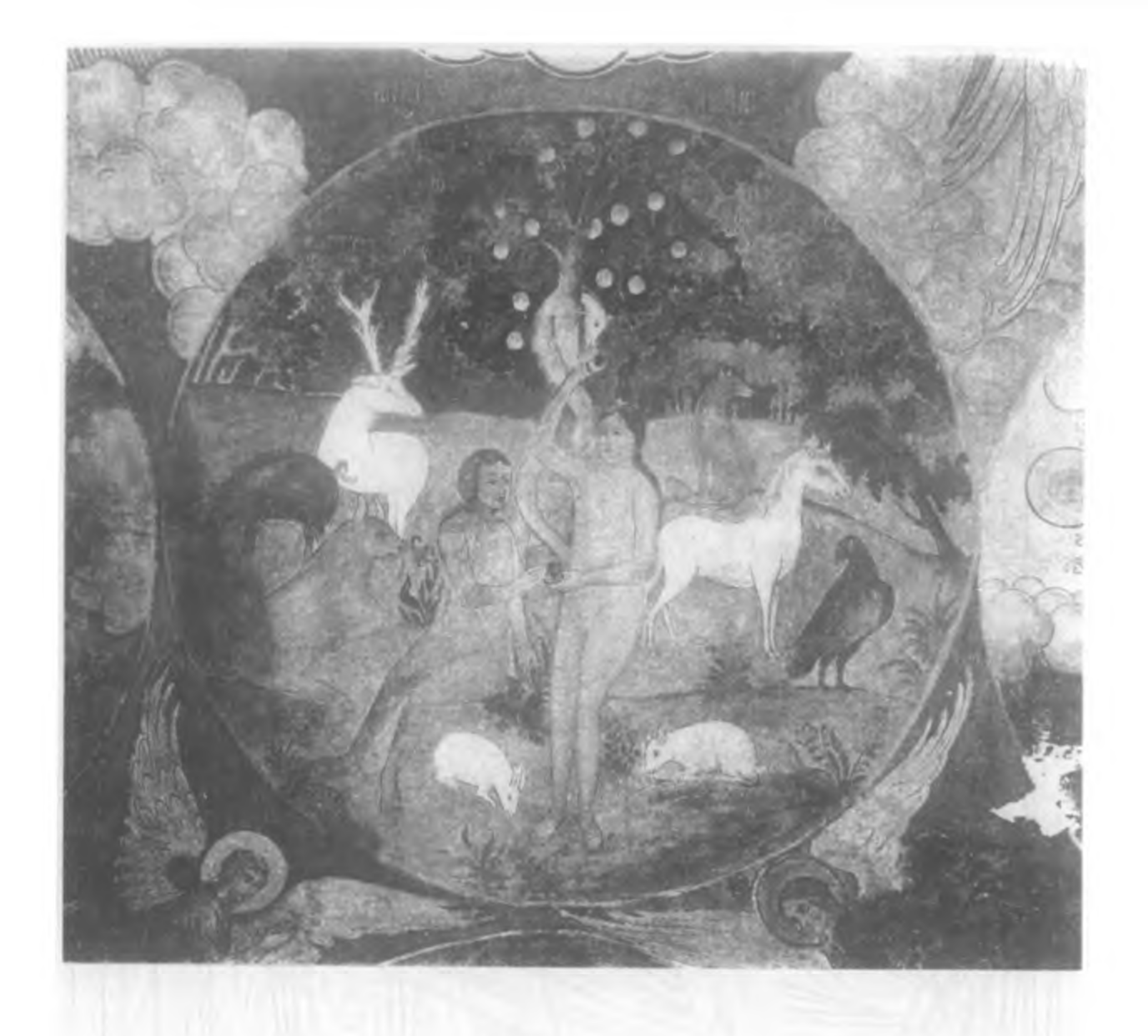


42. Пострижение Василия III. Миниатюра XVI века.
Временна́я последовательность передается удвоением изображения.



43. Пострижение Василия III. Миниатюра XVI века.

Временная последовательность передается удвоением изображения.



44. Искушение Адама. Живопись, нач. XX века.
Временна́я последовательность передается удвоением изображения.



45. Вручение посоха игумену монастыря от Иоанна Предтечи. Византийская миниатюра XI—XII века. *Временна́я последовательность передается удвоением изображения.*



46. Поклонение волхвов.
Фреска Ферапонтова монастыря.
Передача положения тела в пространстве: лик повернут к зрителю, реальное положение тела реконструируется в системе перспективных закономерностей.



47. Андрей Рублев. Троица.
Передача фигур в пространстве.



48. Троица, икона конца XV—начала XVI века.
Передача соотношения фигур в пространстве.



49. Андрей Рублев, Даниил Черный.
Благовещение.
Изобразительная семантика незначимой части объекта. Деформация линий здания на заднем плане иконы.



50. Тайная вечеря, икона XV века.
Передача соотношения фигур в пространстве: апостолы изображены лицом к зрителю и спиной к Христу.

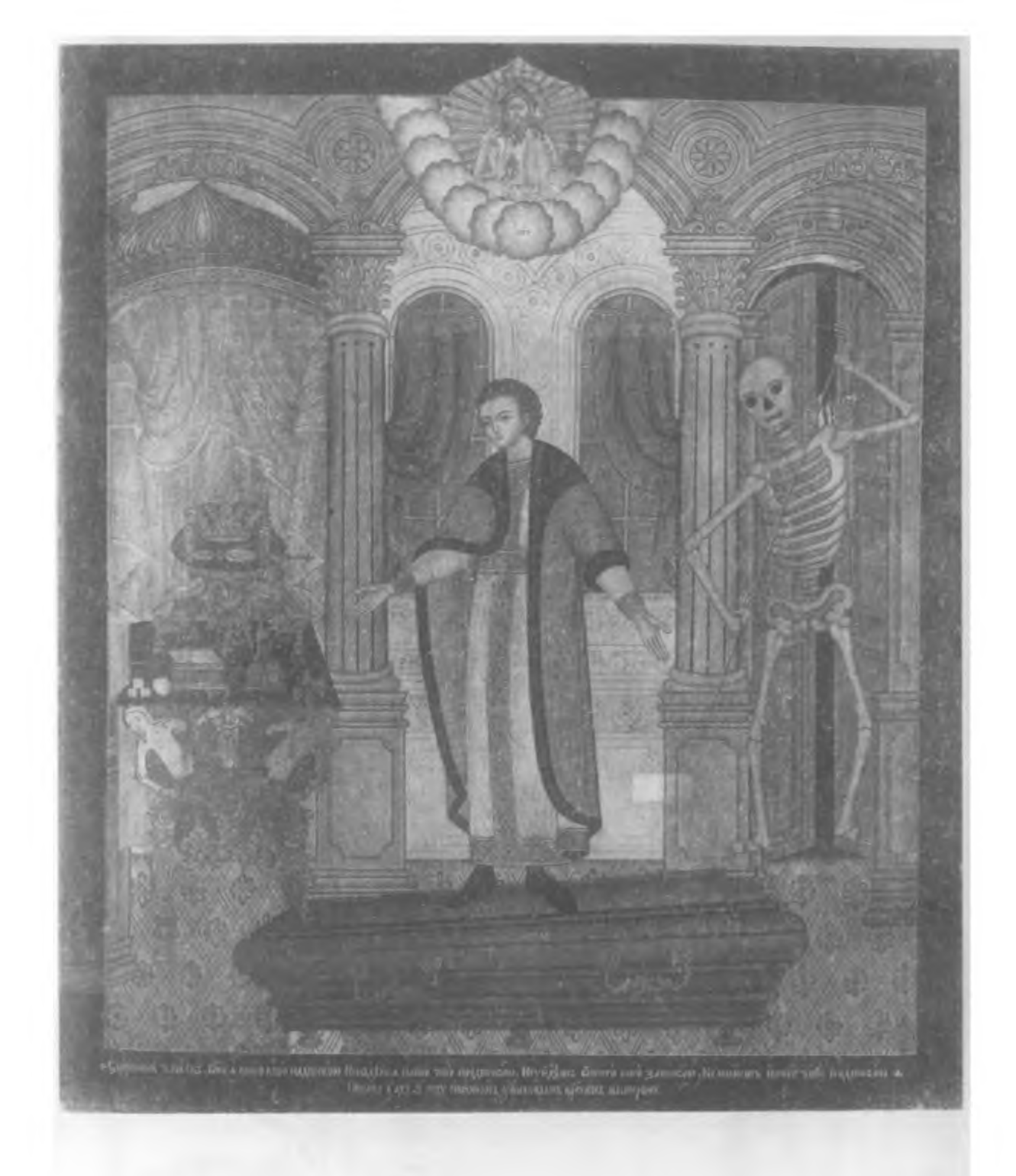
→

51. Тайная вечеря, икона XV века.
Передача соотношения фигур в пространстве: профильное изображение апостолов.





52. Покров.
Изображение фона, на котором происходит действие (интерьера), с переходом к изображению внешней части здания.



53. Композиция дидактического содержания XVII–XVIII века.

Связь правого и левого с пространственными и временными отношениями.



54. Символическое изображение XVII века. *Осмысление правого и левого в изображении с внутренней позиции.*



55. Ван Эйк. Гентский алтарь. Открытое состояние.

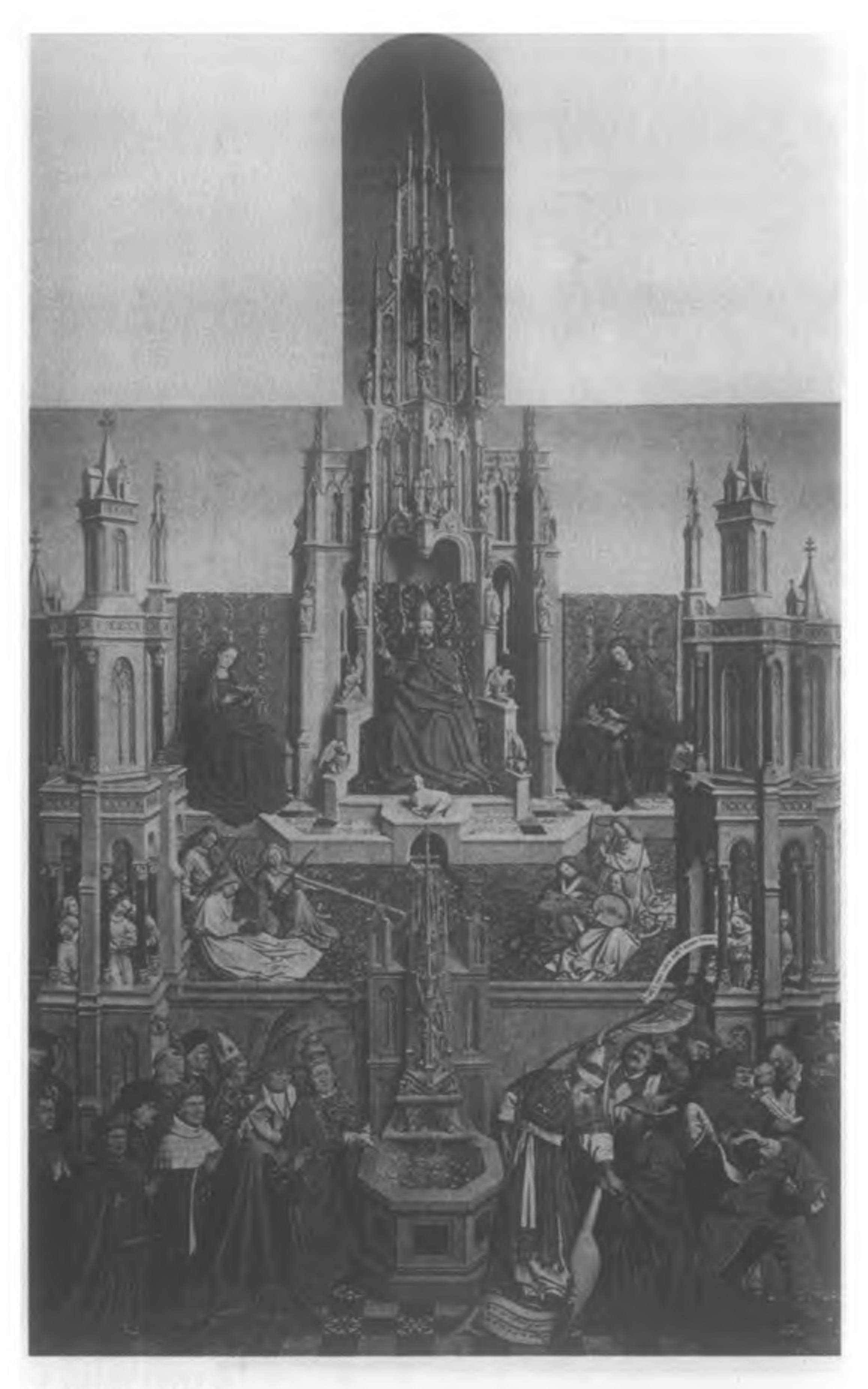


56. Ван Эйк. Гентский алтарь. Закрытое состояние.



57. Ван Эйк. Гентский алтарь.
Центральная нижняя панель. Поклонение Агнцу.





58. Петр Кристус (?).
Копия Гентского алтаря. XV век.



59. Ван Эйк. «Благовещение».
Из собрания Вашингтонской национальной галереи.



60. Ван Эйк.
«Благовещение»
на створках алтаря
из Дрезденской галереи.





61. Ван Эйк.
«Благовещение».
Диптих из собрания
Тиссен-Борнемиса.



62. Ван Эйк. «Благовещение».
Из Гентского алтаря.
Слова Гавриила.



63. Ван Эйк. «Благовещение».
Из Гентского алтаря.
Слова Марии.



64. Ван Эйк.
Гентский алтарь.
Деталь.
Нога Иоанна
Крестителя.



65. Ван Эйк.
Гентский алтарь.
Деталь.
Нога Иоанна
Богослова.



66. Ван Эйк.
Гентский алтарь.
Деталь.
Нога Адама.



67. Ван Эйк.
Гентский алтарь.
Фрагмент.
Барельеф
«Жертво-
приношение
Авеля».



68. Ван Эйк. Гентский алтарь.
Фрагмент.
Пророк Захария.



69. Ван Эйк. Гентский алтарь.
Фрагмент.
Пророк Михей.